Paidós Comunicación **Cine**

64. A. Gaudreault y F. Jost - *El relato cinematográfico*
65. D. Bordwell - *El significado del filme*
67. F. Jameson - *La estética geopolítica*
68. D. Bordwell y K. Thompson - *El arte cinematográfico*
70. R. C. Allen y D. Gomery - *Teoría y práctica de la historia del cine*
72. D. Bordwell - *La narración en el cine de ficción*
73. S. Kracauer - *De Caligari a Hitler*
75. F. Vanoye - *Guiones modelo y modelos de guión*
76. P. Sorlin - *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
78. J. Aumont - *El ojo interminable*
80. R. Arnheim - *El cine como arte*
81. S. Kracauer - *Teoría del cine*
84. J. Carriere - *La película que no se ve*
86. V. Sanchez-Biosca - *El montaje cinematográfico*
87. M. Chion - *La música en el cine*
89. D. Bordwell, J. Staiger y K. Thompson - *El cine clásico de Hollywood*
93. B. Nichols - *La representación de la realidad*
94. D. Villain - *El encuadre cinematográfico*

Michel Chion

La música en el cine

LIBRERIA "EL TABANO"
Edificio "B" Mario Bossetti
Núcleo La Liria
Av. Las Américas - Mérida

María Ríos Rondón
2002

PAIDÓS
Barcelona • Buenos Aires • México

Título original: *La musique au cinéma*
Publicado en francés por Librairie Arthème Fayard, París

Traducción de Manuel Frau

Cubierta de Mario Eskenazi

1ª edición, 1997

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1985 by Librairie Arthème Fayard, París
© de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF
Defensa, 599 - Buenos Aires.

ISBN: 84-493-0447-4
Depósito legal: B-39.787/1997

Impreso en Gràfiques 92, S.A.
C/. Roma, 9. Pol. Ind. Cova Solera - 08130 Rubí (Barcelona)
Impreso en España - Printed in Spain

Sumario

Prefacio 15

1. **Asechanzas de un tema** 19
   - Un falso esperanto 23
   - Una concepción defensiva del cine 25
   - El mito del autor total 25
   - La psicologización 26
   - Tecnicismo y economía 27
   - Idealismo 28
   - Unitarismo 29
   - Dualismo 31
   - ¿Arreglárselas sin música? 32

PRIMERA PARTE
UN SIGLO DE COMPAÑERISMO

2. **Sueños y realidades (1895-1935)** 37
   - Constantes de acompañamiento en el cine mudo 40

El cuadro primitivo 41
Fuentes de la música en la sala 43
Prisa y persecución 46
Música en el rodaje 47
La música en la acción de los filmes mudos 49
Música episódica o secuencial 50
Cue Sheets y *Kinotheles* 52
Melting pot estético 55
Ópera en el cine mudo 57
Músicas originales para filmes mudos 59
La música y el cine puro 62
La invención del sincronocinematógrafo audiovisual 65
El *vitaphone* y la música 68
Otra conciencia de la sala de cine 73
La música subyugada 75
El filme que inclinó la balanza 76
El cantor de jazz, expresión de una plegaria 78
El filme de cantante 83
Jazz y música negra en el cine americano 86
El tiempo de la música de pantalla 87
Sueños simultáneos y contrapuntísticos 88
Sinfonía mecánica y urbana 89
El ritmo del mundo 94
La melodía del mundo 96
Sinfonías tontas 99
Asesinato y música 100
La música cortada 102
El filme musical social 105

3. De los clasicismos al modernismo (1935-1975) 109
De la discontinuidad a la continuidad 111
Una cita fallida 114
La música cinematográfica como música grabada 115
La regla y la excepción 117
Francia y América 119
Los criterios del clasicismo 122
Las escuelas nacionales en relación con el modelo 134
Factores de renovación en los años cincuenta 136
La moda del *jazz* 137

Rock y canción 140
Melodías protagonistas 142
La intrusión del *pop* 145
Un estilo diferente 147
Nouvelle vague francesa, ¿nueva música? 149
El tiempo de los modernismos 151

4. Regreso al futuro (1975-1995) 155
Renovación de la música sinfónica 158
Retorno del cine épico 159
De la *opera-rock* al cine discotequero 160
La llegada del Dolby estéreo 162
Un «fondo orquestal» distinto 164
El sintetizador a la espera 167
La música discotequera, contestada 168
La ópera filmada 169
¿Funerales por la ópera? 174
Música *on the air* 176
Cuando la música cinematográfica bebe de su propia historia 179
Nuevas músicas al servicio del cine mudo 180
Hacia una transcripción musical 185

SEGUNDA PARTE
LAS TRES CARAS DE LA MÚSICA EN EL CINE

5. La música como elemento y como medio 191
La isla de Próspero 191
¿Un modelo explicativo funcionalista? 192
Música de fondo, música de pantalla 193
Función universal de la música 195
La música, el teatro y el naturalismo 196
Acerca de la relación «única y necesaria» 199
La música bajo mínimos 201
Continuidad y discontinuidad 203
Simbolización 207
El valor añadido, efecto fundamental 209
Síncresis y disonancia 210
Música, tiempo, movimiento: creación de líneas de fuga temporales 212

Doble anticipación temporal 214
Erotismo y cámara lenta 215
Música atonal y tiempo 216
La música coirriga y coestructura el filme 217
Circulación del *leitmotiv* 220
La fuente del movimiento en las imágenes 221
La música modula al espacio 223
La música, fuerza activa 225
La música subjetiviza 228
El corazón palpitante del filme 230
Efecto empático, efecto anempático 232
Asesinato y canción 236
Música efusiva 237
El cine y el aria de la carta 238

6. La música como mundo 241
La música del mundo 241
El «país cine» 244
Filmes carentes 245
El vivero musical 246
La música, los géneros 248
Problemas de la música original 249
¿Existe un estilo de música de cine? 252
La música clásica 254
Vivaldi y Bach 255
Mozart 256
Beethoven y Schubert 257
Chaikovski 259
Wagner, ¿músico de cine? 259
Debussy, Ravel, Stravinski 261

7. La música como tema, metáfora, modelo 265
Filmar la música 266
Música compuesta o música natural 270
Exteriorización de lo interior 273
El director de orquesta 276
Intermezzo 279
La lección de música 281
Canción 286

El filme que nace de una canción 289
Jazz 290
El musical como forma popular 291
El cine como danza o como música 293
Un paralelismo falaz 295
Cine y polifonía 297

TERCERA PARTE
SINGULAR PLURAL

8. Autores y filmes 303
El mito del tándem 303
Concepto musical y estilo del compositor 304
Un músico de reparto 306
La trampa del uso 307
Actor visible o invisible 308
Actor y creador 309
Los hombres y las películas 310

Cronología 401

Bibliografía básica 447

Índice de nombres 451

Índice de películas citadas 469

Prefacio

El papel de la música en el cine es, pese a las apariencias, un tema de discusión nuevo. La mayor parte de obras publicadas, especialmente en lengua francesa, se han consagrado hasta hoy a un aspecto particular de la cuestión, como por ejemplo la obra y biografía de los compositores del cine, el estudio de un género determinado, o la exposición y discusión de las diferentes concepciones estéticas formuladas por músicos, realizadores o teóricos. Otras obras han tratado el tema con todas sus implicaciones, aunque limitándose a un corpus de filmes voluntariamente restringido; es por tanto toda una apuesta el hecho de proponer una obra como la presente, sin sacrificar las dimensiones ya tratadas, e intentando abordar el tema desde la base, literalmente, como una cuestión no sólo musical, sino también cinematográfica.

El cine es, en efecto, un lugar en que la música, sea realizada a propósito para el filme o tomada de una fuente preexistente, se transforma, desempeñando su papel dentro de un conjunto. Por ello, nuestra originalidad estriba en conceder un lugar más importante que de costumbre a aquellos que, en muchos casos, son los responsables de este conjunto, si es que no son sus artífices completos: los directores.

Por supuesto, el campo es tan amplio que no se tratará aquí de realizar un tratamiento exhaustivo y enciclopédico, cuya realización requeriría años de investigación y la participación de varios autores. Con todo, hemos estimado útil tratar este tema con toda la amplitud posible, a riesgo de crear insatisfacciones que no despiertan las obras más concretas, para intentar abrir nuevos caminos.

La música en el cine constituye un problema controvertido, frecuentemente abordado de manera pasional, y que no es nunca neutro: de ahí que hayamos considerado de utilidad exponer desde el principio nuestras líneas maestras en un capítulo introductivo, en lugar de dejarlas difusas y subyacentes. No pretendemos, sin embargo, imponer estas directrices como arbitrarias y sin réplica posible, sino que llamamos a la reflexión, a la observación, al razonamiento. Corresponde al lector, pues, sacar conclusiones.

La primera parte de la obra traza perspectivas históricas a nuestro juicio innovadoras, al menos en parte, especialmente respecto a los períodos más recientes. Nos parece interesante proponer, incluso para los inicios del cine —hoy mejor conocidos, paradójicamente, que estos tres últimos decenios—, una periodización histórica que tenga en cuenta datos estéticos, y no sea una simple enumeración de cambios y evoluciones técnicas.

La segunda parte, más teórica, aborda en tres capítulos —la música como elemento y medio, como mundo, y como tema, metáfora y modelo—, cosas que a menudo coinciden en una misma película. Además, esta obra reivindica un pluralismo abierto, que no pretende disimular ninguna contradicción.

La tercera parte, constituida esencialmente por una panorámica alfabética, forzosamente incompleta y subjetiva (aunque intenta proponer un muestreo representativo y voluntariamente impresionista de la riqueza del campo), rinde honores a un cierto número de creadores abordados desde un cruce dialéctico con grandes corrientes históricas expuestas en la primera parte. Finalmente, los anexos y el índice permiten hacer coincidir las tres partes y evidencian, a nuestro juicio, su complementariedad.

Si tenemos algo de lo que lamentarnos, en esta panorámica, es que, por razones de tiempo, espacio y competencia, no hemos tratado adecuadamente determinados cines no occidentales, como el cine africano, indio, chino o egipcio, entre otros. No nos referimos aquí solamente al cine de autor, sino también a los llamados géneros populares. Hemos tenido que contentarnos con citarlos, ya que evidentemente carecemos aún de documentación sobre ellos. Al menos hemos intentado no ignorar su existencia y asignarles su lugar.

Desde *La voix au cinéma* hasta este libro, hay un trayecto compuesto por cuatro obras que ya hemos consagrado al «cine como arte sonoro», en sus aspectos técnicos, perceptivos y estéticos, lo cual da lugar, con las obras precedentes, a un balance de quince años de trabajo, aunque el libro se haya escrito de manera independiente y autosuficiente. Esta obra se sitúa igualmente en la continuidad de nuestra reflexión sobre la creación musical de hoy, ya desarrollada en otros libros. Desearíamos que, dejando aparte cualquier apariencia de provocación —cosa que para nosotros no es un fin, sino en todo caso un medio a través del cual fijamos ciertas reglas (respetar las intenciones de cada uno, incluso cuando las criticamos, y no menospreciar nada)— este trabajo ayudara a sustituir el simplismo de las ideas preconcebidas sobre un tema, por apasionante que sea, por la limpieza de los ejemplos y el placer de la observación y que incitara, en fin, a remitirse directamente a los filmes, sin los cuales la música cinematográfica no pasaría de ser un tema puramente escolástico.

Una obra de estas características no habría podido ver la luz sin las clases que hemos impartido en centros como el departamento IRCAV de la Universidad de París III, en París; el ESEC de París; el DAVI de Lausana y otros lugares como el IDHEC (entre 1981 y 1985), el IDA, ACT-Formation de Toulousse; Musiques et Reserches, en Ohain (Bélgica); INSAS, en Bruselas; la Universidad Católica y el Instituto Francés de Santiago de Chile, etc. Los responsables de dichos centros, así como sus alumnos, nos han aportado reacciones y comentarios valiosos. Anne-Marie Marsaguet ha prestado su constante apoyo a la redacción de esta obra. Damos vivamente las gracias, por sus ánimos, a Pierre Schaeffer —que nos ha encarrilado en este campo—, a Claudia Gorbman, Walter Murch, Rick Altman, Suzanne Liandrat-Guigues, Jean Louis Leutrat, Sandra Lischi, Robert Cahen y, por supuesto, a Michel Marie, a quien dedicamos amistosamente este libro.

M. C., 31 de marzo de 1995

1. Asechanzas de un tema

Al hablar de un arte como el cine, que utiliza estilos y géneros musicales tan variados, solamente el poder de la convención nos lleva a escribir el título de esta obra en singular: «la» música. Aunque, al fin y al cabo, y la cuestión debe plantearse desde el principio, ¿es tal vez más legítima la expresión «el» cine? En 1895, fecha de nacimiento decretada *a posteriori*, proliferaban, tal como han demostrado investigadores como Noël Burch, Rick Altman o Laurent Mannoni, una serie de prácticas heterogéneas, de sistemas diferentes bautizados con nombres de lo más heteróclito (cinetoscopio, fantoscopio, biógrafo), prácticas que sólo más tarde se reunirían bajo el mismo nombre. Incluso mucho antes, la linterna mágica, el teatro de marionetas, la ópera, el ballet, el teatro de feria, el melodrama, el cabaret, habían creado formas y modos de integración de la música de los que se ha nutrido ampliamente el arte que habría de llamarse con el tiempo «el» cine. El cine, que recoge parte de todo esto, se convierte a su vez en un dominio en sí mismo.

¿De qué sirve la presencia de la música en los filmes?, se pregunta a menudo ¿Por qué acompañar las imágenes proyectadas en movimiento y los diálogos con ritmos musicales, acordes y melodías? Es como si preguntáramos por qué en el circo los trapecistas no presentan su número en silencio, por qué la música acompaña a los números de magia, o por qué, en la producción de Shakespeare, encontramos a menudo alguna canción.

Lo que ha permitido que el cine se unifique, al menos en apariencia, no es solamente la creación de un sistema organizado de distribución y exhibición públicas, ni la aparición de autores que han contribuido a definir ese arte. Se trata igualmente del propio término y de la teoría construida sobre éste. En un tiempo récord, de repente, el cine se convirtió en un arte. En 1908, una sociedad de producción francesa, llamada Le Film d'Art, consagró su existencia al encargar una música original a Camille Saint-Saëns para *El asesinato del duque de Guisa* (L'Assassinat du Duc de Guise, 1908). Como si el cine, arte plebeyo al principio, espectáculo popular, pudiera adquirir dignidad a partir del encargo hecho a un compositor de ópera y música orquestal, un compositor oficial y reconocido. La reflexión acerca de «el» cine surge muy pronto, trascendiendo las considerables diferencias entre prácticas, géneros, filmes y públicos, cosa que permite hablar de una historia en singular. Ésta existe en el plano simbólico y, sin ella, el cine no habría sobrevivido mucho tiempo. El cine, en sus más dispares formas, que van desde el número de danza filmado al episodio jocoso y el apólogo antialcohólico, pasando por el cuadro religioso —por citar algunas formas llamadas «primitivas», muy bien analizadas por Noël Burch— se constituyó como práctica homogénea, coordinada por el discurso que se creó sobre él. Habiendo creado escuela teóricos como Louis Delluc, Ricciotto Canudo o Léon Moussinac, muchos realizadores se lanzaron a hablar sobre «el» cine, proclamando su fe en él. De este término hicieron su estandarte, una estrella de Belén a la que seguir.

El problema, mientras tanto, es que en el seno del cine en singular, las músicas continúan siendo plurales, dividiendo al público.

Además, no sólo se trata del cine, cuyo centenario acabamos de celebrar, también tenemos los filmes individuales. Y aún hoy, por suerte, los filmes sobrepasan todo lo que sabemos o creemos saber acerca del cine. Los filmes están poco valorados en relación con la historia del cine, están rodeados de recuerdos pero también de olvidos, son permeables a la moda, al paso del tiempo, al esnobismo pero también a las músicas del momento. Viven su propia vida, que siempre es superior a la vida del cine. Si el cine se escribe en singular, los filmes, como las músicas, son plurales. No es necesario, sería incluso empobrecedor, sacrificar unos u otros, como a menudo hacen ciertos críticos actuales, que dejan de interesarse por los filmes nuevos y populares, sacrificados sobre el altar de una concepción preestablecida, por respetable que sea, del «gran cine». Tratándose específicamente de la música, cuya obstinada presencia en los filmes rompe con frecuencia con la concepción de un cine autosuficiente, esta actitud está especialmente extendida. ¿Cierta película tiene una música prominente o espectacular? Entonces este filme no es, dicen, auténtico cine, porque no es puro cine.

Esta obra no quiere, pues, confrontar lo singular con lo plural, ni lo puro contra lo impuro o a la inversa, sino mostrar su solidaridad. No quiere hablar solamente de «el» cine, sino también de los filmes; si es posible, de todo tipo de filmes y de todo tipo de músicas que se oyen en ellos: populares, grandiosas, modestas y demiúrgicas.

Aquí disertaremos sobre Wagner, pero también sobre músicas populares; sobre compositores legendarios pero también sobre autores anónimos. En el mundo del cine, a poco que el filme haya tenido éxito, no se puede hablar de música insignificante o inútil. Todo toma un sentido, todo resuena. Igual que una bola de cristal contiene la infancia y el mundo —es el principio de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1940)—, tres notas de una cajita de música son en el cine un mundo tan grande como toda la *Tetralogía*.

Por lo tanto, pensamos que es posible escribir una historia que no sea ni heroica, ni jerárquica, ni dogmática de la música en el cine, sin ser tampoco nihilista o desengañada.

La historia de la relación entre música y cine es, resignémonos, ciertamente inmoral. ¿Por qué? Porque no es aditiva, no tiene nada que ver con la lógica racional ni con la justicia distributiva, aquella que recompensa de acuerdo con la obra cumplida y el mérito acumulado. Nuestra conciencia racional y nuestro gusto por el trabajo bien hecho se indignan: ¿cómo puede ser que una música añadida en el último momento, escrita en una semana y que recurre a una retórica trasnochada, quede inscrita en el cuerpo de una obra maestra gracias al ingenio del montaje y al buen hacer de un técnico de sonido, pretenda crear el corazón de la escultura, un corazón de modistilla dentro de una venus de mármol? Inversamente, una música soberbia, compuesta con fervor y talento, jamás salvará a un filme e incluso le ayudará a fracasar. Ni la inspiración desplegada por Gabriel Yared en *La lune dans le caniveau* (1983) ni su lirismo conseguirán que, a pesar de la poesía de la historia y la belleza de Nastassia Kinski, se sostenga esa catedral endeble que con sinceridad intentó construir Jean-Jacques Beineix, y en cambio, hay auténticas obras maestras cinematográficas que se contentan con ciertos acentos sinfónicos dictados por un talento más bien mediocre.

No nos engañemos: encontrar una gran música y una gran película que se refuercen mutuamente (la alianza de Orson Welles y de Bernard Herrmann para *Ciudadano Kane*, o la de Fellini y Nino Rota para *Ocho y medio* [Otto e mezzo, 1963]) es siempre una excepción. Se trata de una excepción escandalosa, pues ni prueba nada ni instaura un modelo creativo.

Esta situación, poco moral, de la música en el cine apasiona y divide, y tal vez explica, al menos en parte, el tono inquieto que adoptan bastantes tratados, incluso aquellos de ambición enciclopédica y descriptiva, en especial la inmensa mayoría de ensayos en francés sobre esta cuestión: con muy raras excepciones —como los rigurosos ensayos de Claudia Gorbman en inglés, y de Hans Emons y Helga de La Motte-Haber en alemán—, este tema se aborda en términos extremadamente polémicos, y se cuenta a menudo a través del inútil esquema dramático «apogeo y decadencia», o según un estereotipo de magnificación de algunas excepciones en el seno de una multitud sin carácter. Esto es así tanto si se ve en la fórmula sinfónica de los años treinta a los años cincuenta la era de los clichés y del error absoluto, ignorando lo que se hizo en esa época en materia de colaboración filme/música, a excepción de algunas escasas obras maestras, y dos o tres autores de talento innegable (Maurice Jaubert, con su aureola de final precoz y trágico, y Bernard Herrmann, son ejemplos representativos); como si, por el contrario, se recrimina la entrada de la canción y de la música *pop* en los filmes de los años sesenta, que substituyó el clásico acompañamiento sinfónico, como un auténtico cataclismo estético.

Podríamos hallar cierto matiz de seguridad en el furor adoptado en estos posicionamientos, si no fuera porque caen en el simplismo y propician finalmente cierta pereza y el repliegue a modelos históricos empobrecidos. Todo ello se nutre del hecho de que sobre este tema circulan multitud de leyendas, sustentadas especialmente por ciertos textos de referencia que omiten comprobar su exactitud.

Por nuestra parte, no somos capaces de pensar en ninguna historia reduciéndola al esquema de «apogeo y decadencia». Por ello, en comparación con los libros aparecidos sobre el tema o a ciertos postulados habituales, puede que el lector nos acuse de indulgencia por lo que respecta a ciertos filmes o ciertas estéticas recientes. Sólo deseamos informar al lector y reflexionar con él, sin imponerle visiones simplificadoras. Esto no quiere decir que nos gusten todos los filmes; simplemente, cada filme debe ser considerado, en la medida de lo posible, sin apriorismos culturales, tiene derecho, al menos, a que se le reconozca su ambición y su proyecto, incluido el de servir simplemente al divertimento.

Existe cierto número de obstáculos que dificultan la escritura de un verdadero ensayo histórico sobre la música en el cine. Nos contentaríamos con poder evitar algunos de ellos.

Un falso esperanto

Reflejar toda la historia de la música en el cine en el mundo entero —cosa que, en suma, sería la cosa más nimia— es una empresa que sin duda vas más allá de las posibilidades de una sola persona, por una parte a causa de la enormidad del repertorio cinematográfico acumulado en cien años, por la otra en razón de la variedad de competencias necesarias para hablar, con conocimiento de causa, tanto de la música india de variedades como del *rock and roll*. El autor de la presente obra, por abierto que sea hacia cierto número de tendencias, no está en condiciones de hacerlo.

El cine es el arte por excelencia donde todas las músicas poseen derecho de ciudadanía y donde, a veces en el interior de una misma obra, estilos y épocas diferentes se mezclan y coexisten. Mucha gente que nunca ha oído música atonal por la radio o en un concierto, habrán, sin embargo, captado algunos de sus acentos durante algún melodrama hollywoodiense de los años cincuenta, por la pluma de Leonard Rosenman o de Miklos Rosza. Otros, que tienen su radio permanente sintonizada en canales que emiten música clásica descubrirán determinada música de *rock* o determinada tendencia de la música de baile en una sala de cine, mientras que al contrario, el cine otorgará a los exclusivos de la música *rock* la oportunidad de escuchar unos minutos de Bach, Samuel Barber, Mahler, Ravel o Marin Marais, un encuentro que sin el cine probablemente jamás habría tenido lugar. Finalmente, alguien que jamás haya tenido la idea de escuchar en toda su vida a los cantantes favoritos de la comunidad italo-americana de Nueva York durante los cincuenta, podrá absorber al menos una pequeña selección de su obra como música de fondo de los diálogos de un filme de Martin Scorsese. El espectador del *Satyricon* (Satyricon, 1969) de Fellini o de la *Medea* (Medea, 1969) de Pasolini, se enfrentará al descubrimiento, como «fondo musical» de estas obras, de una auténtica antología de las llamadas músicas étnicas, expuestas en amalgama, sin títulos ni etiquetas.

¿Puede el espectador comprender el espíritu de estas músicas? ¿Puede seguir el discurso, discernir su valor, distinguir en ellas lo malo y lo excepcional? Parece que la música sea, en efecto, un falso esperanto, y aquí reside una parte del problema. Así, cierto cinéfilo que va al cine y escucha *jazz* puede creer que lo comprende, mientras que de hecho no ha captado más que su aspecto exterior: la calidad del sonido, de la voz, del fraseo, se le escapan. Lo mismo se aplicaría a otros aspectos del filme, como el cariz de sus diálogos, su calidad de observación respecto a un tema, pero el problema de la música es creer que tenemos con ella una comunicación inmediata.

Así, la mayor parte de juicios terminantes que con frecuencia suscita la música de un filme provienen sin lugar a dudas del hecho de que se trata de un falso esperanto, de un falso lenguaje común. Incultos en el campo del *rock* duro, pero amantes de las películas americanas modernas, oímos en el cine las mismas notas que oirá el conocedor de este género musical, pero no entenderemos lo mismo de ellas. Se nos escapan aspectos tales como qué hace que un grupo sea mejor que otro. Sin embargo, ésa no es razón para restringir nuestro enfoque de la música en el cine a aquellas formas que nos son perfectamente conocidas de antemano, aceptadas culturalmente. Debemos hacer un pequeño esfuerzo de descubrimiento y conocimiento, sin esconder que la música en los filmes es una pieza de un todo, y es ese todo lo que debemos esforzarnos en comprender y sentir.

Así pues, si decidimos en este libro reseñar, junto a las grandes músicas (o las consideradas como tales) otras músicas consideradas banales o facilonas, no es preciso que el lector se ofusque ni, peor aún (pues el malentendido sería aún más profundo) que vea en ello alguna pose intelectual consistente en adorar lo *kitsch* y lo cutre, eso que Adorno llamó con desdén *la música culinaria*. La música facilona puede ser (y no sólo parecer) muy hermosa en el cine, por razones cinematográficas que intentaremos analizar.

A veces, a pesar de apreciarlo y a despecho de una capacidad de indulgencia infinita por todos sus elementos, el filme nos deja, a causa de su música, un regusto dulzón: desearíamos que una obra maestra de Kurosawa tuviera una música menos almibarada o que *El piano* (The Piano, 1993) de Jane Campion tuviera una música con algo más que simple talento, pero el cine es así: debemos aceptar un filme tal como es, con sus colores, el estilo del maquillaje de sus actores, y su estilo fechado de acompañamiento musical. En otro campo, si hablamos de música clásica, que de antemano permite elegir una versión a nuestro gusto, podemos contrarrestar la debilidad de lo escrito con la sublimidad de su ejecución, cosa no permitida en el cine. En el cine, se trata de alguna manera de un lo toma o lo deja. Y si el filme nos gusta, ¿estamos seguros de que sea «a pesar» de su música? Este «a pesar de» tan evidente ¿no esconde a menudo un «a causa de» más secreto? Esto es lo que intentaremos aclarar.

En el caso de autores como Alain Lacombe o François Porcile, es posible que ciertos gustos musicales algo exclusivos expliquen las posiciones tan rígidas que tomaron sobre determinados aspectos de la historia de la música en el cine, y más si estas personas no soportan, cosa muy corriente, la misma idea de *música banal*, como lo era la mayor parte de la que servía para acompañar al cine mudo, no por motivos de menosprecio sino por razones de fondo, de orden cinematográfico. ¿Podemos acaso considerar estos filmes como verdaderamente abiertos al genio popular del cine, que ciertamente no se preocupa de la banalidad, sino al contrario, le sirve de telón de fondo sobre el que se inscribe la originalidad del creador? Frecuentemente se dan en ellos ciertas convenciones y estereotipos, no como oposición a la invención y a la vida, sino como las bases sobre las que éstas prosperan, sabiendo que el cine podrá siempre despertar y recrear la emoción contenida en un simple acorde mayor, un *ostinato* rítmico elemental o una escala desgranada por los dedos de un principiante. Y es que, si escuchamos atentamente, nunca se trata de la misma escala ni del mismo acorde.

Una concepción defensiva del cine

Al igual que la historia del cine como técnica no podría ceñirse en rigor a estudiar los aparatos e invenciones que han permitido o anunciado su existencia (tales como la proyección de imágenes de la linterna mágica), de la misma manera, ya que hablamos del cine como arte, resultaría absurdo aislar su historia de la del espectáculo y del drama en general, así como de la de las artes populares. Especialmente, no podremos entender en absoluto el lugar de la música en el cine (o bien nos limitaremos a exponer ideas preconcebidas sobre él) si no somos capaces de preguntarnos cuáles son sus raíces, qué formas de espectáculo no cinematográfico, con o sin música, han precedido al cine o acompañan su evolución.

Hacer una historia del cine cerrada sobre sí misma fue posible, e incluso necesario, mientras este género aún necesitaba probar su dignidad. Sin embargo, en nuestros días, hacer una epopeya puramente «defensiva» del cine, definiéndolo contra las otras artes, e incluso a menudo contra las otras artes audiovisuales que le son contemporáneas (vídeo-arte, clip, etc.) tal como observamos cada día más en el ámbito francés, es a la vez un mal cálculo del valor del cine (ya que se le da un tratamiento de pobre cosita frágil) y un grave error.

El mito del autor total

A menudo el estudio de la música en el cine es víctima de una actitud que consiste en simplificar todos los problemas estéticos planteados por el filme confiándolos en manos de autores que supuestamente gozaban de absoluta libertad de movimientos y eran maestros de sus materiales, o a los que se describe como odiosamente expoliados de sus derechos por los productores, distribuidores y censores. Así, el cine se convierte simplemente en un asunto de buenos y malos, unos que no cesan de «reinventar» o «subvertir» el cine (nos preguntamos a partir de qué), y otros que no piensan más que en hacerlo volver a los caminos de lo convencional. Así se niega el carácter contradictorio y dialéctico de la noción de obra, especialmente de obra colectiva.

El tema de la música en el cine, desde esta perspectiva, excita una tendencia psicológica al uso, consistente en enfrentar a unos contra otros, creador contra creador, Bernard Herrman contra Alfred Hitchcock, o bien se intenta reducir su relación a un imaginario «acuerdo perfecto». Ya veremos qué lugar importante asignamos a los autores, aunque consideremos que ésa no es la única cuestión.

Salirse de este esquema no implica multiplicar los «autores» potenciales del filme, ni instaurar, de una manera tan caricaturesca como la «política del realizador», una «política del actor», una «política del productor», como si éstos fueran individuos totalmente libres y no determinados.

La ordenación de este libro refleja esta toma de posición: si la historia que describimos en la primera parte es lógicamente la de las corrientes, y luego la del cine popular (en la que continuamos concediendo cierto lugar a determinado cine de autor y de creación), el panorama de la tercera parte toma diversos autores uno por uno, no como excepciones, sino como personalidades individuales. Una cosa no excluye a la otra.

La psicologización

La mediatización de la cultura y el corporativismo actual tienen por efecto colocar a la persona del creador en su aspecto exterior social, a menudo a expensas de la verdad íntima de su obra, y reducir la relación entre música y cine a la que se da entre el realizador o la realizadora y el compositor o la compositora, y sus motivaciones: ¿se encontraron antes del rodaje o en el momento de la escritura del guión? ¿Estaban o no de acuerdo sobre las secuencias a tratar con música? ¿Hubo —suele preguntarse con avidez incluso— un final conflictivo entre ellos? Esta aproximación se adopta en muchos artículos de prensa, así como en una parte de las obras que componen la bibliografía.

No creemos que ésta sea una buena perspectiva a la hora de hablar de la creación. En este asunto, no hacemos más que retomar la postura de Proust contra Saint-Beuve, aunque ampliándola: una obra no sólo es bastante más que el producto de las circunstancias psicológicas e históricas de su génesis, sino que además puede ser algo más que el reflejo de la personalidad particular de un autor.

Hay filmes en los que el director y el compositor jamás han coincidido físicamente durante la realización. Cada uno ha cumplido una tarea por su lado y finalmente el resultado es, en cambio, magnífico, como en *Con la muerte en los talones* (North by Northwest, 1959), de Alfred Hitchcock, con música de Bernard Herrmann, o *El hombre elefante* (Elephant Man,1980) de David Lynch, con música de John Morris. Cada cual se ha identificado no con un «papel» determinado sino con el filme que había que hacer. En otros casos, una colaboración más concienzuda y con mayor seguimiento y complicidad, puede desembocar, por razones a veces contingentes, imprevisibles, en un fracaso. A nuestro juicio, la responsabilidad del resultado recae, en última instancia, sobre el director del filme. Aquí está su tarea y su dignidad.

Tomemos por ejemplo el caso de *El resplandor* (The Shining, 1980) de Stanley Kubrick, quien, para algunas secuencias de este filme, trabajó con Wendy Carlos, conocida anteriormente como Walter Carlos, nombre bajo el que había firmado unos arreglos de Bach con sintetizadores. Todo se anunciaba perfecto: el director había sabido aplicar magníficamente a *La naranja mecánica* (A clockwork orange, 1971) el trabajo de Carlos de reorquestación electrónica de Beethoven y de Rossini. Por tanto, para un filme de terror muy bien preparado, adaptado de una novela de Stephen King, y en un clima de trabajo ideal, solicitó al compositor que éste realizara variaciones sintéticas sobre el tema del *Dies Irae*. La cuestión es que, desde los créditos del filme, observamos consternados que la relación entre imagen y sonido parece desmedida. Una especie de muralla de cristal impide que la música, sea cual fuere su banalidad intrínseca y su fragor pomposo, evidentemente deliberados, franquee la distancia que la separa de lo que vemos en la pantalla, y componga con la imagen un conjunto vivo y significante.

Al poco rato, resulta muy fácil darse cuenta y analizar qué es lo que no funciona: mientras que la imagen, filmada desde un helicóptero, muestra solamente un trayecto en coche por una carretera de montaña, sin efecto visual particular, solamente para establecer la soledad del hotel que servirá de escenario al drama, la música anticipa este último con una energía tan demostrativa que suena falsa. Tal vez ello sea debido a una cuestión de mezcla, es decir, de equilibrio preciso del nivel sonoro de la música en relación a otros sonidos.

Tecnicismo y economía

Otras personas tendrían la tentación de replegarse detrás de un esquema que podríamos denominar como tecnicista, que consiste en hacer de la estética el simple resultado de las posibilidades de reciente aparición o, al contrario, atribuirla a limitaciones técnicas aún no superadas. Es la tendencia actual, reflejada por ciertas revistas profesionales. Así, dado que la técnica ha permitido grabar una gran orquesta, se supone que los músicos deberían tender a utilizarla sistemáticamente, igual que la aparición del sintetizador debería implicar su uso prioritario.

En este campo, conviene evitar las simplificaciones y los esquemas causalistas demasiado inmediatos. Sin embargo, sin pretender explicar una cosa mediante la otra, evolución técnica y movimientos estéticos son elementos solidarios, en una correlación que no es de dirección única.

En los filmes clásicos hindúes, por ejemplo, aunque resulta evidente que se han resuelto los problemas técnicos de iluminación y montaje, la grabación *saturada* de la música (es decir, según las reglas occidentales clásicas, una grabación mala, distorsionada, deformada por una modulación excesiva del volumen), sigue siendo la regla, lo que le da un color más difuso, menos seco y sobre todo, más poético. Tenemos motivos, pues, para relacionar este gusto con una estética sonora y no solamente con un error.

En 1926, la puesta a punto del cine sonoro sincronizado con miras a perfeccionar la sincronía música / imagen, desemboca, contra toda previsión, en el «cine hablado». Así, por razones complejas, comerciales, ideológicas y también con la ayuda de algunos autores y algunos filmes relevantes, un invento inicialmente programado para ponerse al servicio de la música únicamente, da un giro para ponerse al servicio de un nuevo tipo de cine, cuyas consecuencias no serían perceptibles en su totalidad hasta mucho tiempo después.

Otro ejemplo: en el cine francés, en comparación con el cine americano, el rechazo frecuente de formaciones musicales demasiado grandes y de un sonido demasiado grandilocuente puede ser interpretado como la racionalización cultural de una dura realidad: la modestia de los medios económicos destinados a la grabación de la partitura. Los grandes estudios americanos podían mantener a una orquesta por sí solos, con lo que se explicaría su música más «lujosa». Es cierto que hay una correlación, pero sería una visión muy pobre buscar, en una parte del cine francés y en especial del cine de autor, una «coartada cultural» en la reivindicación estética de una orquestación menos pesada y de una escritura orquestal menos voluminosa. A partir del momento en que esto se convierte en una elección, cabe reconocerla como tal.

Idealismo

A remolque, en apariencia, de cambios estéticos, económicos y técnicos incesantes, la música del cine evidencia en algunas facetas una gran estabilidad, una sorprendente inercia.

Por ejemplo, consideremos el principio de las músicas para la imagen preexistentes, cortadas según las necesidades del filme. A principios de siglo, se utilizaban las llamadas «incidentales», secuencias totalmente escritas, adaptadas a las diferentes situaciones. Hoy, en 1995, para cubrir las necesidades de filmes industriales, de programas informativos y de filmes de bajo presupuesto, echamos mano en las bibliotecas de fragmentos musicales en disco compacto. La única diferencia es que ahora se trata ya no de partituras para tocar sino de fragmentos ya grabados, que no necesitan más que ser «inyectados» en el filme según la duración requerida. Los discos de música para la imagen están subdivididos y minutados, y cada corte es identificado con un título que sugiere una función («danza medieval», «horror», «música espacial»). Y muchos autores de cine reputados hacen exactamente lo mismo pero utilizando música clásica.

Este principio ofende a nuestra concepción idealista de la obra de arte como ejemplar único constituido por elementos enteramente originales y específicos; aunque, después de todo, si varios filmes americanos pueden utilizar la misma calle de *western*, la misma historia o los mismos actores aún conservando su propia identidad, ¿por qué no había de ocurrir lo mismo con la música? Si no, se trataría del único elemento del filme que no serviría más que una sola vez.

Todo compositor sabe que sobre una melodía determinada uno puede cantar letras totalmente opuestas, o en todo caso diferentes. Se ha dicho muy acertadamente que si el *Orfeo* de Gluck cantase, sobre la misma melodía famosa, una letra como «He encontrado a mi Eurídice, nada iguala a mi felicidad», el conjunto resultaría igualmente coherente. No por ello la música deviene sospechosa de arbitrariedad, ya que, en este caso, es la asociación particular de música y libreto lo que crea un sentido preciso, y no una especie de identidad entre la música en sí y el contenido del libreto.

Por otro lado, poner una música conocida sobre un filme nuevo, ¿no es el equivalente de la práctica constante de poner nuevas letras (aquí, imágenes) a una melodía conocida, un «timbre» como se decía antes, puesto que para un Béranger, escribir una canción nueva consiste en basarse en aires existentes para crear su propio texto?

Unitarismo

La cuestión de la música de cine es, en gran medida, un problema terminológico. Cuando escuchamos un fragmento de lo que llamamos música en un fragmento de película, en ningún caso se moviliza o requisa la música al completo. Un acorde, una melodía de flauta, un giro melódico, no son más que lo que son. No se trata, en absoluto, de convocar a todo el sistema musical, ni a todo lo que representa la música dentro de la cultura ni del relato.

La simetría de términos música-cine no debería conducir a equívoco. Al hablar de la música en el cine, el cine al completo está en juego en tanto que «la» música no lo está. Aunque la música no esté presente óptimamente en el filme, aunque no se movilice en la plenitud de sus medios y dimensiones, ello no reviste una importancia especial, desde el punto de vista del filme y del efecto sobre el público.

El esquema que limita al cine, como arte, a una aglutinación de otras artes llevadas a su nivel óptimo de calidad —una fotografía pictórica, una música armónica, un diálogo literario, etc.— continúa tenazmente vivo y evidencia finalmente, aunque tenga defensores respetables, una ausencia de conocimiento real del séptimo arte. Imaginemos que alguien considera, desde la misma perspectiva, a la ópera, juzgando los libretos de Da Ponte para Mozart como excesivamente funcionales e insuficientemente «literarios» para que *Così fan tutte* o *Don Giovanni* puedan conseguir el nivel de obra maestra. La única diferencia, aquí, es que en nuestro caso el proceso se da a la inversa.

A este propósito, observamos que jamás, o al menos rara vez, escucharemos a un crítico indignarse por el principio de las músicas de escena, de las músicas de transición (auténticas llamadas a la paciencia), ni tampoco por los interludios musicales que Debussy se vio forzado a añadir a su *Pélleas* para poder cambiar el decorado, ni incluso por el inevitable residuo no musical que comporta la música de ópera, aun en el caso de Wagner.

Podemos decir que el problema de la música del cine es, en su mayor parte y principalmente, una cuestión de terminología.

Ciertos problemas obsesivos y, a nuestro modo de ver, a menudo ociosos, surgen por una simple identidad nominal —la palabra música— entre lo que describimos como discurso en sí mismo y lo que podemos designar como material de transición, de apoyo (ya veremos más adelante lo que queremos decir con ello), de puntuación y de estimulación musical.

Evidentemente, a partir de cierta duración, de cierto nivel de organización y de presencia, un conjunto de sonidos se impone indiscutiblemente en un filme como «momento musical», si no como obra musical. Ahora bien ¿por qué razón ha de ser gravemente interrogado, criticado en nombre de toda la música, un segmento aislado de unos treinta segundos, análogo al tejido conjuntivo musical que Mozart no dudó en utilizar en ciertos momentos de sus obras, de sus conciertos (cadencias, rasgos, bloques, etc.)? Dado que aquí la obra es el filme, este fragmento musical no es sino un elemento más.

Cuando un escritor trabaja para el cine, cosa que le ha ocurrido a gentes tan diversas como William Faulkner, Jacques Prévert, Peter Handke o Tonino Guerra, su trabajo pasa a llamarse «guión» o «diálogos» y, al cambiar de nombre ya no puede ser cuestionado en nombre de la literatura, aunque en algunos casos pueda surgir de ello un libro, que deberá ser apreciado como tal.

Y cuando un pintor trabaja para el cine, como ha ocurrido con artistas como Alexandre Trauner o Christian Bérard, su obra se denomina convencionalmente «decorado», con lo que ya no está sujeta a cuestiones de fondo que se aplican a la creación pictórica en sí.

Ahora bien, cuando un músico compone para el cine, el uso y la práctica legal conservan el término de música para algo que ya se presenta con otro aspecto (fragmentado), con otra función y otra lógica, y especialmente en otro contexto diferente al de la obra musical, en el sentido en que esta noción se ha formado últimamente en occidente.

Surgen aquí interrogantes interminables: ¿debe el compositor construir un discurso musical autónomo? Expuesta de esta forma general y abstracta es una cuestión artificiosa, análoga a cuestiones tales como si un diálogo de filme puede ser interpretado, fuera de éste, como pieza de teatro, o si un decorado puede ser objeto de exposición. La respuesta más coherente es que todo dependerá de cada caso en particular. Desde el punto de vista del filme en el que figuran esta música original o de préstamo, estos diálogos o este decorado, y por tanto desde el punto de vista de la música *en este filme*, a decir verdad, eso carece de importancia.

Dualismo

Ciertas reflexiones sobre el cine y la música se confinan a menudo a una perspectiva jerárquica, creada por una visión dualista según la cual sería necesario a toda costa que la música sea o criada o amante. «La música gobierna sobre la imagen», se dice, o contrariamente «La imagen prima sobre la música». El lector verá que juzgamos más interesante considerar al filme como una composición no jerárquica, lo que no nos dispensa de preguntarnos sobre el porqué de tal posición y sobre su apuesta simbólica.

La música es, en efecto, en diferentes lenguas europeas (*die Musik, la música, la musique*) un principio feminizado, en tanto que el cine es masculino o neutro. Por otra parte, la música encarna un principio de independencia en la sumisión. Aunque ligada por las cadenas de montaje a una escena determinada, la música se hace escuchar y continúa obedeciendo a su propia lógica. Permanece para siempre como un principio en sí mismo.

«La música —tal como escribíamos en *Le son au cinéma*—, acaba siendo el único elemento del filme que sigue siendo susceptible de retomar en todo momento su autonomía, de replegarse sobre sí misma, de justificarse en nombre de sus propias leyes. Incluso reducida por las mezclas a una posición de "música de fondo" bajo los diálogos, incluso fragmentada en pequeños trozos separados, la música resiste, lombriz inmortal, con la entidad musical más elemental que queramos dejarle: embrión rítmico, célula melódica mínima; persiste en reivindicar una vida autónoma, superando siempre la función localizada que se le atribuye. Dicho de otro modo, la música en el cine [...] puede consagrarse completamente a su papel [...] conservando una especie de esencia irreductible» (pág 115). Con ello la cuestión permanece abierta.

¿Arreglárselas sin música?

Desde esa obra, siempre hemos dicho, a contrapelo de las ideas heredadas, que muchas películas utilizan el sonido de manera magistral, rica y viva, y que la opinión según la cual el sonido continúa siendo el pariente pobre del cine es debida a una consideración muy superficial del problema, como si, hablando de la imagen, sólo considerásemos bien dirigidos los filmes cuya originalidad visual sea ostensible.

Del mismo modo, la música está en el corazón de muchísimos filmes, sin que éstos sean especialmente destacables por ello.

Cabría preguntarse —estamos convencidos de ello— si las virulentas críticas formuladas con respecto a la música de películas en sus aplicaciones más modestas y banales (en tanto que la utilización de la música en otros contextos culturalmente más antiguos no ha levantado polémicas tan vivas), no rechazan de hecho, de manera inconsciente y escondida, vergonzosa, al cine en sí mismo, y no evidencian la reticencia que (sin atreverse a admitirlo en razón de la sacralización superficial del «séptimo arte») continúan manifestando algunos hacia una forma tan bastarda, impura, reciente, plebeya y ambigua como el cine, grande por su bastardía, impureza y frescor, pero también honrada y envidiada por ello.

Ciertamente, el realizador ruso Andrei Tarkovski, que fue uno de los mayores artistas de este siglo, tenía razón al decir que teóricamente el cine bajo su forma más pura debería poder arreglárselas sin música, aunque él, por su parte, jamás aplicó totalmente este principio. Mientras tanto, si el cine hubiera encontrado su forma pura y completa sin música, jamás habríamos tenido aquellos maravillosos cantos femeninos que llenan de encanto *Ocho y medio* de Fellini.

Ni ese espacio que, apagada la luz de la sala, se abre a nuestros ojos, nos engulle y nos transporta; ni esos graves descensos, trémolos, esas ondas orquestales, esa atmósfera que respira riesgo, peligro, temor. El tiempo del filme sería menos misterioso, menos imprevisible... Esos sonidos de piano, de los mil pianos del cine, todos ellos diferentes, unos agudos y desafinados, otros redondos y llenos, esos otros acuáticos y glaucos, aquellos tan ligeros como el aire, estarían ausentes del cine y en los filmes en que la música está ausente o apenas presente, se echaría en falta lo que ésta también aporta: su silencio.

PRIMERA PARTE

UN SIGLO DE COMPAÑERISMO

2. Sueños y realidades (1895-1935)

La grabación de esta forma artística de movimiento sonoro que llamamos «música» precedió en más de quince años al cine. En 1877, en el mismo año en que Edison ultimaba su fonógrafo, Charles Cros creaba, a partir de principios similares, su paleófono (los franceses fueron más lentos para reconocerlo y explotarlo), y saludaba a su invento con un poema:

> Como rasgos de un camafeo
> he querido que las voces amadas
> sean un bien que podamos guardar para siempre
> y puedan repetir el sueño
> musical de la hora demasiado breve.
> El tiempo quiere huir, yo le someto.

Asistimos a un encadenamiento vertiginoso de conceptos: la grabación sonora es tratada aquí como una conservación de la voz, asimilada asimismo a la conservación de un rostro que de otro modo se perdería. En lo que se refiere a los «rasgos amados», claro está, la fotografía fue precedida por la pintura, la escultura, el dibujo... y los camafeos. Sin embargo, al conservar la voz, introducimos una repetición en el seno del tiempo. El «Oh tiempo, suspende tu vuelo» de Lamartine se convierte en realidad. Si no, ¿a qué se refería la mayoría de nuevos términos con los que ciertos inventos convergen *a posteriori* hacia el cine? A pesar de su heterogeneidad, sus inventores los designaron con nombres referidos, si no al tiempo, al menos al movimiento: el kinetoscopio de Edison y el cinematógrafo de los hermanos Lumière toman su raíz de la palabra griega que significa movimiento.

El hecho de que el cine en sus principios fuese considerado un acto del movimiento, en vez de un arte de la imagen, no debería extrañarnos en una época en la que las artes, espectáculos y atracciones visuales se fusionaban como nunca: fotografía estereoscópica en relieve, dioramas, linterna mágica, proyecciones diversas, teatro con efectos visuales. Anunciarse como un nuevo arte de la imagen hubiera sido poco acertado. Como contrapartida, lo realmente moderno era la idea de movimiento.

La música vocal o instrumental es en gran parte transposición o sublimación de movimientos: sin embargo, mientras que este parentesco era todavía bastante evidente en la época barroca e incluso en el clasicismo, por una evolución por lo demás inevitable y legítima, la música occidental contemporánea ha negado esa relación, rompiendo el vínculo existente entre música y danza.

El movimiento: éste es, pues, el primer lazo, el primer puente entre música y cine. El cine es movimiento y por tanto se relaciona con las dos artes del movimiento que existían antes que él, y unidas, además entre sí: la danza y la música. O, si se quiere, la danza es el punto común entre la música y el cine.

Con todo, esta relación no fue creada *ex nihilo*, y la música de filme se introdujo en el cine mudo (dado que el acompañamiento musical del cine mudo fue una práctica corriente e incluso mayoritaria) inspirándose en modelos preexistentes. Demos un único ejemplo de ello.

En su artículo «Las raíces teatrales de la música de las películas de Hollywood», Mathias Spohr subraya con razón que la historia de la música de filme es frecuentemente contada como si partiera de cero, de acuerdo con criterios calcados de la música de concierto. «Partiendo de la premisa de que la música de cine “ordinaria” es de mala calidad, algunos deducen que sólo es digna de ser tomada en consideración la música de filme escrita por compositores de la música que llamamos “pura”, y que puede existir independientemente como “obra” en sí misma» (*Dissonanz*, n. 42, noviembre de 1994). Sin embargo, para comprender la naturaleza de la música de cine, podríamos tener en cuenta una tradición más antigua y que le ha servido de inspiración, la de la música de escena. El autor recuerda que las salas de teatro (había poco menos de cien en Viena a principios de siglo) fueron a menudo convertidas en salas de cine, de manera que los conjuntos que habían tocado anteriormente para el teatro —en un sentido amplio, no únicamente operístico—, se vieron abocados a interpretar solamente música de cine. Al mismo tiempo, a principios de siglo, las proyecciones, constituidas por filmes diversos y generalmente cortos, estaban insertas en programas de variedades que incluían ballets, números cómicos, atracciones, etc. La música, de todos modos, intervenía en todos los casos: en los espectáculos de magia, los melodramas, la pantomima, la farsa y en formas de espectáculo como el vodevil americano, el *burlesque*, etcétera.

La diferencia, en las prácticas musicales, entre Europa y los Estados Unidos, se refleja igualmente, según escribe Mathias Spohr, en un detalle como el de los *cue sheets* (folletos que daban indicaciones para el acompañamiento musical de la película en directo, sugiriendo una selección de títulos existentes para cada secuencia). Estos *cue sheets*, distribuidos con el filme, fueron mucho menos utilizados en Europa que en Estados Unidos, en razón de sus diferentes tradiciones por lo que respecta a la música de escena: en nuestro continente, era de rigor que el director de orquesta del teatro realizara, para las primeras representaciones, si no una partitura original, al menos una compilación, siguiendo la tradición del teatro del siglo XVIII. El autor recuerda también la tradición musical que pudo crear el teatro de gran espectáculo (como en París, hasta hace poco tiempo, en las representaciones del Châtelet), que mostraba catástrofes naturales con una música adaptada.

Podemos así relacionar en cada país las prácticas en el campo de la música de filme con las tradiciones del espectáculo preexistentes o paralelas, que han dado lugar a modelos conscientes o inconscientes: en los países en que la ópera es muy popular (Italia), en aquellos en que han pervivido por mucho tiempo los espectáculos de música y danza, con personajes maquillados o enmascarados, la música de cine se ha desarrollado de manera diferente. Así, el cine italiano se resistió más tiempo que otros al sonoro (que, al principio, era anglófono, por ausencia de doblaje), basándose en su propia tradición operística. Y la cultura específicamente británica de música de filme y de música de programa en general, ¿no sería un eco de la importante presencia de la música en el teatro de Shakespeare y el teatro isabelino? Es posible. A igual que cabe pensar que la tendencia del cine francés a limitar, en lo posible, la intervención musical en los filmes, reduciéndola o suprimiéndola, podría estar ligada a los modelos del teatro clásico, los cuales —salvo excepciones relacionadas con géneros particulares (comedia-ballet)— no dejan lugar ni para la música ni para las canciones.

Constantes de acompañamiento en el cine mudo

Los primeros tiempos del cine, entre 1895 y alrededor de 1915, incluso antes de que éste fuera considerado como un ámbito homogéneo en sí mismo, son uno de los períodos de su historia mejor conocidos hoy en día, año por año, a causa de la profusión de investigaciones históricas y universitarias de que han sido objeto, investigaciones que al mismo tiempo son a menudo reflexiones sobre su propia historicidad y sobre la naturaleza misma del cine. Esta pluralidad de trabajos, todos ellos conscientes de la complejidad de la situación y de la ausencia de un modelo único, puede causar vértigo a quien se aventure a recorrerlos. Mientras que sobre los últimos veinte años (1975-1995), nadie teme proferir juicios terminantes acerca del cine americano o de la televisión, se considera que vale más no arriesgarse a formular generalidades sobre los veinte primeros años del cine, a fin de evitar que éstas no sean desmentidas por multitud de casos particulares y excepciones argüidas por un especialista. Intentemos, de todas maneras, con la ayuda de valerosos trabajos de síntesis como el de Noël Burch, indicar algunas líneas que nos ayudarán a formarnos un cuadro simplificado de la situación:

— los primeros filmes son mayoritariamente cortos, desde algunos minutos a una veintena; el largometraje no aparecerá sistemáticamente hasta la mitad de los años diez;

— la música que se oía durante las proyecciones normalmente era tocada «en directo» (no con fonógrafo) por un conjunto de dimensiones muy variables, desde un solista hasta una gran orquesta, e incluso a veces, por cantantes que se sincronizaban con la imagen. Generalmente, dicha música estaba formada por un encadenamiento de fragmentos existentes y arreglados para la ocasión (la música original aparece episódicamente en los años veinte). En algunos países, como Japón, la música se combina con un comentario, que prefigura un «doblaje en directo», efectuado por un narrador-actor que simula las voces, sitúa la acción, hace reflexiones; en ocasiones la música puede ir acompañada por determinados ruidos. En algunos casos, esta música es una canción, cuya promoción corre a cargo del filme;

— los primerísmos filmes no son narrativos: puede tratarse de «vistas» del mundo, especie de tarjetas postales animadas, reconstrucción de acontecimientos de actualidad (coronación de un rey, combate de boxeo popular), *tableaux vivants*, históricos, culturales o religiosos inspirados en el teatro o en la pintura; números de baile y escenas escogidas de ópera, cabaret o teatro (a veces, con una grabación sonora y musical sincronizada, de corta duración), e incluso «filmes de trucaje» (números de magia que utilizan medios cinematográficos), filmes científicos sobre el movimiento del hombre o de los animales, conferencias ilustradas, etc. Más tarde, aun cuando el cine adopta el modelo narrativo y, como ha teorizado muy bien Noël Burch, se «linealiza», sigue, sin embargo, proponiendo a menudo escenas aisladas, fragmentos espectaculares o musicales que constituyen entidades casi autónomas. El cine cómico en particular, el de Harry Langdon, Buster Keaton, Harold Lloyd y por supuesto el de Chaplin, conservará durante mucho tiempo esta forma secuencial, una suma de *episodios* relacionados con una intriga general, que implica una música del mismo tipo;

— el cine empieza como género popular y en lugares populares, llenos de humo y ruido. Más adelante, por motivos, no sólo comerciales, sino también ideológicos y culturales, con el fin de atraer a la gente decente, el cine intentará adquirir lentamente «carta de nobleza», tanto en la elección de temas (adaptaciones literarias y operísticas, temas morales o religiosos), como en su factura: entre otros campos también en la música de acompañamiento, que sufre forzosamente las consecuencias de este contexto.

Una situación fusionante, pues, rica y contradictoria, donde ya encontramos los grandes problemas que afectarán a la música del filme, sus grandes tensiones y sus grandes contradicciones, especialmente entre estilo popular y estilo noble o culto, y entre forma secuencial y continuo sin costuras. Una vez expuesto este cuadro general, podemos ahora subrayar algunos puntos particulares.

El cuadro primitivo

Uno de los inventores de los múltiples aparatos que desembocarán en el cine (relativamente) unificado, Thomas Alva Edison, declaró, según *Le Figaro* del 8 de mayo de 1893, a propósito de su «kinetoscopio» mudo, sistema de *juke boxes* con imágenes visionables de manera individual, mediante visores que se disponían a combinarlo inmediatamente con registros fonográficos: «Gracias a [mi] sistema, podremos llegar a ver una ópera [*sic*], una comedia, una persona, al mismo tiempo que la oímos».

Vemos que la ópera es citada en primer lugar. Es evidente que Edison no encara este invento más que como un medio de reproducción y retransmisión de una realidad prexistente, acontecimiento o espectáculo. Con convicción, Edison declaraba: «Creo que, en años venideros, gracias a mi trabajo, y al de Dickson, Muybridge y Marey [...] se podrán representar óperas en el Metropolitan de Nueva York sin que difieran en nada del original, pero con artistas y músicos muertos hace tiempo» (citado por Burch, pág. 31).

Uno de los primeros filmes, ultracortos, es una danza tirolesa, que supone una música difundida al mismo tiempo por un gramófono, o sobreentendida. Otros dos números de danza filmados en 1895, *Annabelle Butterfly Dance* y *Annabelle Serpentine Dance*, muestran a Annabelle Moore imitando a la célebre Loïe Fuller.

En agosto de 1895, un periodista de Bruselas, citado por Laurent Mannoni (*Le Grand Art de la lumière et de l'ombre*, pág. 375) saluda al nuevo «kinetófono»: «El kinetoscopio está actualmente superado. Edison ha inventado el kinetófono. No sólo se ve la danza serpentina, sino que además se oye la música que la acompaña. Se ve la danza del vientre y se oye esa melopea que os perseguía sin piedad en la Exposición de Amberes. Se ve desfilar a Napoleón ante una treintena de personajes, agitándose y moviéndose al son de marchas ruidosas y cantos patrióticos».

En Europa, la combinación del fonógrafo y del gramófono de Berliner, que permitía alargar la duración de las grabaciones, ofreció a Charles Pathé en París (*Phonoscènes*) y a Oskar Messter en Berlín la posibilidad de inventar una sincronización más sistemática entre la película y el sonido.

En los primeros filmes Lumière de 1895, que ponen de relieve el valor del documento espontáneo y al aire libre (mientras que Edison había construido el primer estudio de cine), encontramos pocas escenas musicales o que supongan una música: sólo una «danza infantil» y un concierto, donde vemos a un hombre al violín y dos mujeres al piano tocando al aire libre en una terraza. Louis Lumière en persona es quien pasa las páginas de la partitura. Esto no significa que el filme fuera filmado como un «concierto mudo», al que no habría faltado sino la música, destinada a ser restituida por un fonógrafo o bien imitada por el acompañamiento musical de la proyección. El concierto era un objeto de representación habitual desde hacía mucho tiempo en la pintura, arte no sólo mudo, sino también inmóvil, y a juicio de bastante gente, esas «vistas» de Lumière eran concebidas como fotográficas o cuadros en movimiento.

Desde 1895, Georges Demeny propone a Gaumont, bajo el nombre de «fonófono», la «asociación de un fonógrafo y un fonoscopio de proyección, haciéndolos funcionar de forma sincrónica» (Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, trad. cast., pág. 44). De ahí surgirá el «cronófono Gaumont», sistema con el que la realizadora Alice Guy filma, en los siete primeros años del siglo XX, «más de cien películas cantadas o habladas», en las que hace intervenir a artistas músicos o cantantes.

Surge, entonces, la cuestión de saber por qué el fonógrafo, ya inventado, no llegó a imponerse en las salas de cine, a partir del momento en que, contra el pronóstico y criterio comercial de Edison (que apuntaba a sus «cajitas» individuales, explotables en comercios o por particulares a domicilio), el cine empezaba a desarrollarse en el sentido de presentación colectiva y pública. Las razones parecen simples: la dificultad evidente de sincronización entre un soporte perforado como la película y un soporte continuo, como el cilindro o el disco; también la calidad mediocre con la que el fonógrafo restituía muchos timbres instrumentales, y especialmente la débil señal acústica producida por el sistema, ya que la amplificación eléctrica aún no existía. Finalmente, en un mundo sin prestaciones sociales ni vacaciones pagadas, la mano de obra musical era más disponible y fácil de hallar. Serán, pues, en bastantes casos, instrumentos clásicos acústicos tocados por músicos de carne y hueso, quienes van a asegurar lo que se ha dado en llamar convencionalmente el «acompañamiento» de una acción proyectada mecánicamente, con personajes filmados y grabados.

Fuentes de la música en la sala

Las primeras músicas de cine (en una época en que no existía el propio concepto de cine) eran tocadas en el exterior de la sala, y servían para atraer al público y para hacerle entrar. La música era utilizada entonces como elemento de atracción y enganche. El cine nace además en una época en la que la cultura de la canción está en su apogeo: se oía en la calle, se compraba en «pequeño formato» (hoja impresa con la letra y la melodía sin acompañamiento); canción y cine estarán desde entonces comercialmente ligados para siempre. También, al contrario, el cine era representado en lugares musicales, como el café concierto.

Más adelante, la música entra en la sala, donde convoca a gentes muy distintas, que van desde el pianista local (a menudo el mismo que toca el armonio o el órgano en la misa dominical) a la gran orquesta de las salas más prestigiosas, pasando por el pequeño conjunto de cámara y sin olvidar un instrumento habitual en las salas americanas: el órgano Wurlitzer, surtido de un gran juego de «efectos» para ciertos ruidos. Hasta los años setenta, la sala del Gaumont Palace de París disponía de uno de estos órganos, que casi no se utilizaba. Un tal William G. Blanchard, que empezó su carrera como organista de cine en el medio oeste, lo recuerda como «un intento, a veces muy exitoso, de poner bajo el control de un individuo todos los colores de una orquesta, junto con percusiones de todo tipo. [...] Los juegos de percusiones comprendían el xilófono, los platos, trinos de pájaros, sirenas de incendios, disparos y un piano. El conjunto podía ser accionado a partir de dos, tres, cuatro e incluso cinco teclados normales» (Mark Evans, *Soundtrack, the music of the Movies*, pág. 4).

Las orquestas de cine eran a veces el desarrollo de una pequeña formación inicial. Finalmente, según hemos contado, hubo un gran número de experiencias concretas en las que cantantes de carne y hueso intervenían en el curso de la proyección en determinadas secuencias.

A fortiori, se trata de escenas de la Pasión de Cristo (uno de los primeros géneros cinematográficos): la presencia de la música se impone a fin de crear la atmósfera cultural de rigor, y hacer de la proyección una ceremonia. Cuando Zukor, uno de los creadores del sistema de explotación cinematográfico, decide difundir en Estados Unidos *Vida, pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo* (La Vie et Pasion de Notre-Seigneur Jésus-Christ, 1902-1905), producida en Francia por Pathé, se provee de un órgano y un cuarteto vocal. La sala estaba situada cerca de unos grandes almacenes, en una calle principal. Según cuenta, «las mujeres, al volver de sus labores, entraban a la sala desde primeras horas de la mañana, para oír [*sic*] y ver el espectáculo».

Las películas se estaban proyectando aún en lugares tales como barracas, expuestas al ruido, ante un público que tenía por costumbre hacer comentarios, abuchear, aplaudir, hablar: la música, en ausencia de actores de carne y hueso (que pudieran llamar la atención al público, hablarles o captar su atención), ayuda a centrar la atención, concentrándola al subrayar las atmósferas y puntos fuertes. En este papel, la música puede ser reemplazada o simultáneamente reforzada por la voz de un narrador, que cuenta y simula las voces del filme. La música sirve también para religar los elementos, a menudo dispares, del espectáculo cinematográfico, frecuentemente constituido por un *patch work* de escenas cómicas, documentales, ficción, números filmados, etcétera.

Tal como dice Noël Burch (*op. cit.*, trad. cast., pág. 234): «La música, confrontada a las fotografías animadas, les aporta algo muy diferente a lo que aporta al espectáculo circense, por ejemplo. Crea un espacio "superior" que engloba a la vez el espacio de la sala y el que figura en la pantalla, formando una especie de barrera alrededor de cada espectador. En principio, pues, sirve para aislar al espectador del ruido del proyector, de las toses, comentarios, cuchicheos, etc. Desde este punto de vista, la introducción de la música en las salas de proyección constituye el primer paso deliberado hacia lo que más adelante será la interpelación institucional del espectador de cine como individuo.[1] Con la colocación del proyector en la cabina y con el desarrollo del cine ambulante en Europa, y después del nickelodeon en Estados Unidos, la

función de la música será la de combatir la contaminación del «silencio» diegético[2] por unos ruidos incontrolados venidos del exterior, por el vaivén del público en la sala, las conversaciones, etc., sustituyéndolo por un espacio sonoro organizado, una especie de "hilo rojo tendido entre el filme y el espectador", según la expresión de Marcel L'Herbier.»

Añadamos que la música crea una temporalidad de discurso; dice: «Érase una vez», ayuda a la ruptura con el tiempo cotidiano y a la creación de un tiempo de representación.

En términos más poéticos, Émile Vuillermoz anunció en 1917 esta función cercana a la hipnosis: «La música —la más humilde o la más altanera— desempeña, en las representaciones cinematográficas, un papel cuya importancia el público ni sospecha. Muchos espectadores se evaden en el sueño, siguiendo a los fantasmas de la pantalla, al ser aturdidos, acunados y un tanto embriagados por los vapores armónicos que salen de la orquesta y se extienden por la sala, como perfumes escapados de un frasquito mágico. Para abandonar el suelo, necesitan ese golpe de ala. El hechizo se rompería si el vuelo de las sonoridades fuera bruscamente interrumpido y si, en el silencio glacial de ese mundo de fantasmas mudos, no pudiéramos percibir más que el zumbido de insecto de la máquina que explora el tiempo y el espacio, que, parapetada en su mesa, enrolla y desenrolla sin fin sus telegramas luminosos. La elección del decorado musical es, pues, capital» («Le Temps» en *Musique d'écran*, 18 de julio de 1977, pág. 76). El hecho de que el autor utilice el término decorado nos recuerda también que la música tocada no es, en la mayoría de casos, un flujo constantemente cambiante entre acción y diálogos, sino más bien un elemento que crea, por cierto tiempo, un decorado, en el sentido de lugar de la acción, momento de la jornada, atmósfera.

Podemos igualmente estimar, con Mark Evans, que la música no solamente tiene la función de aislar a cada espectador en su relación con el filme, en su sueño particular por decirlo de otro modo, sino que además, inversamente, tiende a cristalizar colectivamente las reacciones del público, captando su atención sobre un detalle, sobre un personaje. Según él, en efecto, «la función principal del músico sería la de subrayar los puntos fuertes de la acción sobre la pantalla, y en particular la de hacer entender instantáneamente al público que el gallardo de capa negra, que desafía a la mirada de la heroína y del público a la vez, debería ser vigorosamente abucheado.» (*op. cit.*, pág 2).

---

[1] Noël Burch llama «institucional» al cine narrativo normalizado que se fue imponiendo poco a poco como modelo casi exclusivo en los años diez: cine que, según él, se dirige a cada espectador aisladamente, y no al grupo de espectadores como tal.

[2] En el sentido adoptado en la teoría cinematográfica de «propio al mundo de la historia contada».

Prisa y persecución

La música desempeña igualmente un papel privilegiado en las secuencias de *persecución* que, contrariamente a lo que suele creerse, no eran privilegio exclusivo del cine cómico. Bien al contrario, lo que dio la idea a los cómicos, como motivo de parodia, fue probablemente la popularidad de la persecución en muchos géneros serios, folletines de «suspense», llamados *seriales*, difundido de semana en semana, melodramas y westerns mudos. «Era, por tanto, responsabilidad del músico que la música apropiada acompañara a la persecución y nos permitiera identificar al héroe y al malvado» (Mark Evans, *op. cit*, pág. 3).

Matriz de la ficción cinematográfica, según Noël Burch, la persecución no es, por supuesto, un tema inventado por el cine, sino que precisamente era desde hacía largo tiempo un célebre y popular motivo *musical*. Bajo la forma de cabalgata fantástica o infernal, la persecución desempeña un gran papel en la poesía alemana de inspiración musical, a través de baladas tan célebres como *Leonora* de Bürger (más de una vez tratada en música) y el *Rey de los alisos*, de Goethe. Lo mismo ocurre con el *lied*, el fragmento de virtuosismo para piano (*Mazeppa* de Liszt; algunos preludios de Chopin), la música de cámara (los «galops» de varios cuartetos de Beethoven o Schubert), y por supuesto, el poema sinfónico. La música ha tenido, pues, tiempo de sobras para poner a punto formas que expresasen la precipitación y la prisa. Lo que ha aportado el cine, especialmente gracias a Griffith, es el milagro del montaje paralelo, es decir, la posibilidad de pasar alternadamente de un perseguidor a un perseguido, de la imagen de un lugar que representa la meta a la imagen del coche, de la locomotora o del jinete que se precipita hacia esa meta. Incluso en el *découpage* (desglose) de Goethe del *Rey de los alisos*, de una estrofa a la otra, se pasa del discurso insinuante del rey a las palabras del niño, en lo que ya es un modelo de montaje.

A grandes rasgos, queremos sugerir que los guiones originales o adaptados, llevados al cine, no parten de un modelo puramente literario y lineal: son, como ocurre hoy en día, pretextos para añadir nuevas escenas. Algunas de estas escenas ya eran populares en el campo de la música de programa, del poema sinfónico o del cuadro sinfónico operístico. No es de extrañar, pues, que el cine, género rítmico y musical desde sus orígenes, las retome debido a su propia naturaleza.

Con mayor o menor acierto, en los límites de su estatismo escénico, la ópera también había intentado representar cabalgatas y persecuciones, por ejemplo mediante el artificio dramático que consiste en hacer coincidir la escena en que las Walkirias evocan grandes gestas con la llegada de sus hermanas, «fuera de campo», tal como ocurre en el segundo acto de la ópera de Wagner. Una buena parte de las cabalgatas wagnerianas son llegadas y partidas, pedestres o ecuestres o volantes (Kundry en *Parsifal*), seguidas o anticipadas por personajes que permanecen en escena. El parangón de la reunión de los amantes que corren uno hacia el otro al son de la música, escena de cine típica cuyo arquetipo ha sido fijado por Claude Lelouch (*Un hombre y una mujer* [Un homme et une femme, 1966]), se encuentra ya en *Tristán*, si exceptuamos el ralentí.

Así pues, el cine retoma estas fórmulas, apoyándose en la música, y les añade esa posibilidad innata de dilatar hasta el infinito, mediante el montaje, las fases físicas de alejamiento y acercamiento, las persecuciones, haciendo realidad la paradoja del filósofo griego presocrático Zenón sobre Aquiles y la tortuga: Aquiles puede, corriendo hasta quedarse sin aliento, no atrapar jamás al animal, o atraparle después de una espera sabiamente diferida. El papel de la música es, pues, como en la ópera, subjetivizar el movimiento, expresar, por ejemplo, la prisa como algo bien diferente de la velocidad en el sentido mecánico, y transfigurar la visión de un corpulento cantante que entra en escena o de un bravío corcel adornado, para darle toda su fuerza de evocación.

En el cine, la popularidad del tema de la cabalgata de las Walkirias en los acompañamientos del cine mudo (*El nacimiento de una nación* [Birth of a Nation, 1915], de Griffith) y luego en el cine sonoro (*Ocho y medio*, de Fellini, donde aparece en dos ocasiones; *Mi nombre es ninguno* [Il mio nome è nessuno, 1973], de Tonino Valeri, con música de Morricone: *Apocalypse now* [Apocalypse Now, 1979], de Francis Ford Coppola) proviene también de su simplicidad rítmica y melódica: este declinar de arpegios ascendentes es casi el símbolo de un arte que, ya etimológicamente, nace bajo el signo del movimiento.

Música en el rodaje

En los tiempos del cine mudo, era corriente que hubiera música en los rodajes, interpretada por instrumentistas especializados, contratados de forma más o menos permanente, o a la sazón, por un fonógrafo, en el caso de las comedias cortas. Ello estaba orientado a ayudar a crear la atmósfera, a inspirar el ritmo de una escena, a favorecer la concentración del equipo y a guiar los gestos y expresión de los actores... La música desempeñaba ahí el mismo papel que en la proyección del filme en la sala, sólo que en un sentido inverso. El personaje interpretado por Donald O'Connor en *Cantando bajo la lluvia* (Singin' in the Rain) —célebre comedia musical de 1952 que evoca el período del fin del mudo— es un pianista de estudio de rodaje, amigo y cómplice de la estrella de cine Don Lockwood (Gene Kelly).

Directores y actrices tenían, para este uso, sus fragmentos favoritos. John

Ford, según cuenta Jean Louis Leutrat («Musiques des westerns à l'époque du muet» en *Les musiques des filmes*, pág. 75), gustaba de que se tocasen melodías populares como *My darling Clementine* o *Yellow Rose of Texas*: «A veces una actriz pedía un poco de música, pensando que le ayudaría, y yo hacía que Danny Borzage interpretara una melodía con sordina en su acordeón. Entonces, todo el mundo lo hacía. Actualmente, esto parece una tontería, pero ayudaba de verdad». La estrella Mary Pickford, llamada «la pequeña novia del mundo», especialista en papeles de golfilla, traviesa o víctima, utilizaba con frecuencia música como apoyo emocional en el rodaje de sus escenas, principalmente Massenet. El piano, el violín, a veces una especie de piano-órgano, eran los instrumentos más corrientes.

En un mediometraje bíblico, *Judith de Betulia* (Judith of Bethulia, 1913-1914), Griffith hizo tocar a toda una orquesta en el plató para ayudar a la actriz y, con el fin de despertar la furia de los miles de figurantes en las escenas de batalla de su filme *Intolerancia* (Intolerance, 1917), trajo un gran conjunto armónico. Y por supuesto, los bailarines del festín de Balthasar, en este mismo filme (episodio de Babilonia) necesitaban músicos para interpretar su papel.

King Vidor confirma que «esto era muy práctico para obtener la atmósfera deseada. A John Gilbert le gustaba *Moonlight and Roses* en *El gran desfile* (The Big Parade, 1924). Otros actores solicitaban fragmentos de ópera. Durante todo el rodaje de *Y el mundo marcha* (The Crowd, 1928)], hice que tocaran la *Patética* de Chaikovski, donde hay un tema que expresa todo el sentido del filme». (Kevin Brownlow, *The Parade's Gone by*, pág. 341). Esto nos confirma que según el filme, la época o el mayor o menor poder del actor o la actriz, la elección de los fragmentos tocados correspondía al director o a la estrella.

Esta práctica dio lugar a sabrosas anécdotas, como la referida por el director francés Maurice Tourneur quien, trabajando en Estados Unidos (Brownlow, *op. cit.*, pág. 339) «vio a un equipo de rodaje filmando una persecución desde la parte trasera de un camión. Este equipo era animado por un vehículo que circulaba paralelamente al camión, cargado de músicos que tocaban una frenética melodía». El compositor americano contemporáneo Carl Davis, especialista en la reconstrucción de músicas para el cine mudo, descubrió, durante su trabajo de documentación, una foto de rodaje de *Avaricia* (Greed), de Eric von Stroheim (1923) en la que, en medio de un calor bochornoso, se ve a los músicos en acción, un violinista y un intérprete de armonio con traje y corbata.

Hoy en día, ciertos directores como Sergio Leone, Marguerite Duras o Régis Wargnier han retomado esta tradición en algunos de sus rodajes, incluso aunque la escena filmada no vaya necesariamente a tener música, ni en su acción (número de danza), ni como acompañamiento «de fondo».

La música en la acción de los filmes mudos

También fue una técnica bastante corriente en el cine mudo el hecho de integrar en el guión una secuencia con cantantes o músicos, cosa que confirma el carácter musical, en un sentido concreto, pero también metafórico (composición de líneas y ritmos) del filme mismo. Por así decirlo, de este modo el filme tendía la mano a su acompañamiento. Hay pocos largometrajes del cine mudo que no incluyan una escena de danza popular, de baile, de ballet clásico, de fiesta campestre, de velada musical, de café, de concierto, de revista, de *music-hall*, de ópera, de número de circo, de orgía, de ceremonia religiosa, de canción o de regocijo popular en torno a un instrumento. Todas estas escenas suponen la presencia de una música en pantalla, música cuyos planos más o menos breves y repetidos, interpolados en el montaje o sobreimpresionados en la imagen, hacen referencia de vez en cuando a su fuente: instrumentistas, cantante, orquesta... Evidentemente, esta música se interpretaba durante la proyección mediante una transposición, y a condición de aceptar un esquema obligado, no necesariamente de sincronía sino más bien de espacio, contenido y timbre instrumental, puente entre lo que se ve y lo que se oye, es un desfase que le da precisamente su encanto, asimilable al de una transcripción. Recordemos que la transcripción formaba parte de la cultura musical al uso, que tocar u oír tocar al piano una música de orquesta, como por ejemplo una melodía de ópera cuya parte vocal también estaba transcrita, era una experiencia muy extendida por entonces. Lejos de ser considerada sólo utilitaria o como un apaño, la transcripción imaginaria había dado lugar a toda una poética: por ejemplo, todos los instrumentos «sobreentendidos» —flautas, guitarras, fanfarrias, coro de Oblerón— evocados en las piezas para piano de Debussy.

Cuando, en *La huelga* (Stacka, 1924) de Eisenstein, los obreros se reúnen alrededor de un acordeón, que el director nos enseña en primer plano y a veces en sobreimpresión, el efecto es mucho más interesante si los músicos de la sala no tocan un acordeón preparado para la ocasión, sino una melodía tocada al piano, órgano u orquesta, que evoque el universo de aquel instrumento. Esta traducción de una música por otra, de unos timbres por otros, contribuye enormemente a la magia del cine mudo. Podemos así, en muchos filmes de Chaplin, por ejemplo, mostrar un cantante en la imagen, mientras que en el acompañamiento del filme suena una melodía tocada *legato* y *cantabile* al piano, al violín o con orquesta: si se trata de un baile, la orquesta adapta el ritmo del vals, *jazz* o tango. Especialmente, cuando la estrella es, como Rodolfo Valentino, un bailarín...

En algunos casos, la música tocada fuera de la pantalla debe respetar absolutamente una melodía precisa, sea forzada por la acción, como *La Marseillai-*

se en una secuencia del *Napoleón* (Napoleon, 1927) de Gance, sea una melodía escrita expresamente, que puede ser entonada por un cantante que dobla al actor filmado, intentando cantar sincronizado (*Cabiria*, [Cabiria, 1914]).

Algunos directores pueden también intentar realizar, mediante el montaje, el ritmo y los movimientos de la cámara, una traducción visual del torbellino de la música, e incluso de la propagación del sonido instrumental. Por ejemplo, observamos que en la secuencia de los músicos de la boda de *El último* (Der Letzte Mann, 1926) de Murnau, la cámara intenta dar idea, por su desplazamiento, del trayecto del sonido al salir de la campana del instrumento de metal hasta la habitación del piso elevado donde lo está escuchando el desgraciado portero borracho.

Música episódica o secuencial

Tanto si se trataba de un arreglo de melodías conocidas, una recopilación de «secuencias para la imagen» extraída de colecciones especializadas, como si era, menos habitualmente, una partitura «original», la música tocada en las proyecciones de cine era en su mayoría —en realidad, casi siempre— de forma secuencial. En otros términos, estaba constituida por una sucesión de fragmentos distintos, cada uno con un *tempo* bien caracterizado, que obedecía a cierta cuadratura, cierto sistema de repeticiones, de cadencias, que permitían o bien que se fuera desvaneciendo, o bien que se encadenara —mediante puentes, transiciones o rupturas— con otra secuencia musical que proponía una tonalidad, un ritmo, un clima y un decorado musical inmediatamente diferentes... Un buen ejemplo de ello lo encontraremos en la música, parcialmente original y parcialmente compilada, que Chaplin escribió para su filme *Luces de la ciudad* (City Lights, 1930), obra muda con música grabada aparecida en 1931, y que responde a este espíritu. Ya hemos analizado en detalle su estructura musical en nuestra obra sobre esta película.

Por ejemplo, al principio, en la escena de la inauguración oficial de un pomposo monumento, cuando quitan el trapo que lo cubre y, ante los ojos estupefactos del público, se revela al vagabundo dormido, la música solemne de fanfarria que hasta entonces se oía es reemplazada por una música estilo «persecución», con corcheas con punto y semicorcheas sincopadas, escrita en un ritmo estable y de acuerdo a progresiones armónicas muy previsibles. Ello no quiere decir, en este caso en particular, que haya una persecución entre los personajes. Al contrario, el vagabundo se despereza tomándose su tiempo a pesar de las vehementes interpelaciones de las autoridades. La música explica, aquí, no la situación física de persecución, sino la febril situación general: tanto los diversos movimientos del público como los gestos indignados del alcalde, van «empujando» la escena hacia adelante. Más adelante, el fragmento apresurado, que ha sufrido varias repeticiones *ad libitum* y ha sido interrumpido solamente por un *gag* visual y musical (el himno americano, tocado por la orquesta de la ceremonia, que pone a todos firmes por un rato), da lugar, después de un rótulo intercalado («Por la tarde»), a una música distendida, que instala de repente su ritmo de paseo, que recurrirá a tantas repeticiones como necesite: volvemos a hallar al vagabundo paseándose por la calle, lejos de la efervescencia precedente.

El carácter secuencial era evidentemente necesario, entre otras causas, por la naturaleza aún flotante y no normalizada del ritmo de la proyección cinematográfica. Pero también, lo era por la propia forma de los filmes, divididos en partes, generalmente mediante la utilización de rótulos. En resumen, en el plano propiamente musical, el filme responde a una concepción explícita o implícita en la que la música sirve de «bajo continuo», de punto de apoyo, de hilo conductor rítmico, a un juego de ritmos visuales más desligados y sutiles, que se construyen para los ojos.

Las repeticiones que este sistema necesita tienen la ventaja de crear un sentimiento de continuidad y de estabilidad que hace que no prestemos atención consciente a la música, y que podamos concentrarnos en lo que vemos. Además, permiten una suave fragmentación de la música tocada (a menudo adaptada o de préstamo) de acuerdo con la duración del filme acompañado.

Este carácter secuencial de la música corresponde también, por las mismas razones y con las mismas particularidades, a ciertas prácticas de la música de acompañamiento en los espectáculos populares de la época, revistas, *music-hall*, circo, etc. Se justifica igualmente por el principio comercial que consiste en utilizar, por su popularidad y carácter atractivo, músicas conocidas, canciones de moda, melodías populares, valses de repertorio, música de género... que generalmente están escritas con cierto ritmo y con cierta cuadratura. Cuando en los años diez las leyes sobre los derechos de autor impidan utilizar libremente temas de moda, se dará un giro hacia las compilaciones o secuencias hechas, publicadas en antologías, o bien hacia fragmentos de género clásico, escogidos o compuestos con este mismo espíritu. Igualmente, cuando se escriben algunas partituras originales para determinados filmes mudos (partituras que aún revelan mucho de arreglo y compilación), éstas continúan conformándose casi siempre a este modelo y, desde este punto de vista, la estética de la música no sufre cambio alguno.

Sin que sepamos cómo ha empezado este uso ni qué papel desempeñó el determinismo (el eterno problema del huevo y la gallina), otras características del cine mudo evolucionan también en sentido secuencial: los rótulos que puntúan el filme como inicios de capítulo, y el tinte diferente de las escenas, con un color dominante según el carácter de cada una, acusan el carácter episódico del conjunto. Cuando todas las escenas nocturnas están teñidas de azul, esto contribuye a aislarlas aún más de la escena siguiente diurna, y a acusar el aspecto de «sucesión de fragmentos» del filme entero. Todo el trabajo de evolución del cine y de perfeccionamiento cumplido por ciertos cineastas del cine mudo consistió en intentar, por diferentes medios (especialmente, la supresión o rarefacción de títulos de separación), «alisar» la continuidad del filme para hacer de él un solo y único movimiento continuo, exactamente como ciertos pioneros sucesivos, de Gluck a Wagner, lo habían intentado con la ópera.

Cue Sheets y *Kinotheks*

Mientras que en las grandes salas los responsables preparan sus propios arreglos, en las pequeñas se recurre a colecciones de arreglos ya preparados. Desde 1909, como refiere Jean-Louis Leutrat, Edison empieza a publicar unas *suggestions for music*, «La música que debe acompañar a las producciones es "expandida" en folletos (los *cue sheets*), que cuentan entre sus autores más conocidos con S. M. Berg y Max Winkler». Este último reunió en su catálogo trescientas composiciones. Los *cue sheets* (literalmente, hojas para dar la señal —*cue*— de una nueva entrada), editados y distribuidos semanalmente para el estreno de cada nuevo filme, facilitaban el trabajo de fragmentación e ilustración musical para los pianistas y directores de orquesta de la sala, pero también facilitaban la labor del proyeccionista, indicando la duración estimada en metraje de película, de cada una de las escenas y el clima general de cada una, su situación dominante («misterioso, entrada del malo») con eventuales sugerencias, hechas por un compositor, de fragmentos musicales adaptados. El director de orquesta o pianista pueden entonces seguirlos, o bien operar su propia selección. Estos *cue sheets* fueron muy utilizados, especialmente en los Estados Unidos en los años diez. Con su establecimiento se formaron cierto número de pioneros de la música de cine compilada y arreglada, entre los cuales están Hugo Riesenfeld, David Mendoza y Erno Rapee.

Según Mark Evans, «cada sala poseía su biblioteca musical, que podía contener colecciones individuales, cada una consagrada a un *mood* (clima) particular, como las persecuciones, los temas de amor o las músicas burlescas [...]. Durante su trabajo con Hugo Riesenfeld, le pidieron a Irving Talbot que realizara un compendio de fragmentos musicales de una duración apropiada para las escenas de numerosos filmes, como el *peplum* de Cecil B. de Mille *Los diez mandamientos* (The Ten Commandments, 1923)[3] (*op cit.*, pág. 6). Recordemos que había por entonces unas quinientas salas americanas con orquestas muy grandes. En este caso, su director y asesor musical establecía por sí mismo la selección de fragmentos, mientras que los *cue sheets* con fragmentos recomendados facilitaban el trabajo de los pianistas o de pequeñas formaciones.

Una vez elegidos y arreglados los fragmentos musicales, subsistían aún los problemas de encadenamiento instantáneo de una escena con otra. Incluso si se preparaba un puente de modulación, o un desglose especial del fragmento, los instrumentistas debían prepararse a la señal del director para pasar de una parte a la otra.

Entre las antologías de fragmentos originales o de arreglos para pianistas y organistas, destinados a servirles de repertorio, figuran los *Sam Fox Moving Picture Music Volumes* de J.S. Zamecki (1913) y la *Kinobibliothek* (*Kinothek*, 1919) de Giuseppe Becce, o el *Motion Picture Moods for Pianist and Organists*, cincuenta y dos atmósferas y situaciones (1924), por Erno Rapee.

Jean-Louis Leutrat cita uno de los comentarios que podían encontrarse en estos catálogos, delante de un título: «*Indian Love Call*, de Homer Grunn, una pieza maravillosa para escenas de desierto: sugiere la distancia, la inmovilidad, la desolación, así como el amor indio» (*op. cit.*, pág. 67). Esta frase subraya la fluidez y libertad de los significados musicales, que pueden beber de una dimensión a la vez cultural y psicológica.

En un manual para pianistas y organistas de cine publicado en 1920, leemos que «la primera función de la música que acompaña a los filmes es la de reflejar el clima de la escena en el espíritu del que escucha, y de despertar más fácil e intensamente en el espectador las cambiantes emociones de la historia en imágenes». Los autores completan las listas de atmósferas (siniestra, alegre, ligera) con categorías tales como: naturaleza, temas relativos al amor, luz, atmósferas graciosas, elegíacas, solemnes, de fiesta, exóticas, comedia, velocidad, valses, imminencia de una tragedia, consecuencias de la tragedia, muerte, batalla, tempestad, personajes malvados, jóvenes, ancianos. Las oberturas populares de Rossini o Suppé son utilizadas y recomendadas a menudo porque «contienen pasajes brillantes y llenos de vida que cuadran con escenas sobre el salvaje oeste, escenas de persecuciones, de combate, de multitudes». Se habla incluso de una «música neutra».

En Francia, un artículo del *Courrier Musical* nos aclara cómo, sin tener necesidad de *cue sheets*, ciertos directores de orquesta de grandes salas establecían su selección: de acuerdo con su autor, Gabriel Bernard, el criterio determinante era la duración de la secuencia a «musicalizar».

---

[3] En una primera versión muda.

«El director de orquesta, previamente, ha clasificado en su memoria una colección de piezas y de fragmentos de piezas musicales, asignando a cada uno una categoría de efectos cinematográficos determinada. Sabe que, para acompañar escenas idílicas, puede utilizar indistintamente su número 1 o su número 2. Si además el número 2 tiene la ventaja de prestarse a repeticiones en número ilimitado... ¡cuando la escena idílica sea bastante larga, elegirá la número 2!». Para la llegada de un personaje angustioso, «la memoria del director de orquesta le propone rápidamente una colección muy rica de números llenos de misterio, de angustia y de amenaza. Nuestro hombre tiene que elegir, al menos, entre cinco números diferentes. Contrariamente, puede ocurrir que el malvado personaje no haga sino pasar un momento por la pantalla. El director de orquesta elige entonces el más corto de sus cinco números llenos de amenaza, angustia y misterio». (Gabriel Bernard, «La musique et le cinéma», *Courrier Musical*, 1 de enero 1918).

Con sentido del humor, Gabriel Bernard da seguramente la lista de piezas que constituyen la «suite de orquesta» construida de acuerdo a tales principios, lista que da testimonio, en este ejemplo concreto, de la preponderancia dada a los clásicos favoritos sobre la música popular. En ella se suceden, en efecto, una melodía de la *Cavalleria Rusticana*, un vals de Waldteufel, el «claro de luna» de *Werther*, un tango, el adagio de la *Sonata patética* de Beethoven, un fragmento de *La Bohème* de Puccini, la *Marcha turca* de Mozart, etcétera.

Algunos historiadores se burlan de este sistema de compilación, probablemente más por cuestiones de principios que por experiencia directa, ya que en el momento en que Alain Lacombe desencadenaba su ironía sobre los «aprendices de brujo de pequeñas ecuaciones miserables, sastres de un *prêt-à-porter* sin envergadura» (*La musique du filme*, pág. 20), prácticamente no había podido escuchar tales trabajos. Hoy en día, especialmente gracias a la iniciativa del Festival de Pordenone y al trabajo de Carl Davis, cierto número de adaptaciones de filmes y de reconstrucciones de proyecciones nos han permitido escuchar cuál era el resultado: después de todo, no resulta más estereotipado que una supuesta música «original». La mística de la obra original —incluida la confusión entre los diferentes sentidos de este término— elimina a veces todo buen sentido crítico del acercamiento a estas cuestiones. El cine, arte popular, ha funcionado, como antes la música culta, sobre una relativa estandarización, de ninguna manera más bochornosa que la que permitió a Vivaldi o Telemann producir centenares de obras... Ya veremos de qué manera, finalmente, los más grandes creadores del cine, como Pelechian, no han hecho ascos a recurrir a las mismas reglas de elección, por razones comparables.

Es necesario, además, situarse en las condiciones concretas de la época. Una partitura hecha a medida para cada filme habría significado una composición, un ensayo, una puesta a punto diferente para cada estreno (los músicos tocaban materialmente en todas las sesiones). ¿Qué día de la semana se habría hecho la primera lectura, con qué tiempo de ensayo, con qué salario y qué posibilidades tendría la música, siempre nueva, de ser correctamente leída y ejecutada?

Melting pot estético

Otro aspecto característico de la situación de los años diez es la coexistencia obstinada, y desde cierto punto de vista chocante para algunos, entre la música ligera y la música culta en los mismos filmes. Ello ocurría a pesar de las variaciones ligadas a las fluctuaciones del gusto, a la evolución del cine y a las leyes de derechos de autor. Por ejemplo, Debussy se pone de moda en Francia a partir de 1919, y en general la música culta es mayoritariamente utilizada después de la Gran Guerra, hasta el punto de suscitar en los surrealistas la nostalgia de los años en que se tecleaba el piano en un estilo descuidado. En Estados Unidos, en los años veinte, surgen, según Claudia Gorbman, los primeros grandes cines de estreno (*palaces*), y, con ellos, la institucionalización del cine como diversión para la clase media. La música debe entonces honrar a este nuevo público, manifestando ambición.

Un coloquio americano, llevado a cabo en 1921 y citado por Jean-Louis Leutrat, pone de relieve la dualidad música popular/música clásica. Los que apoyan a esta última subrayan que cuando se utiliza una música popular, «la letra es tan popular como la melodía; pero, a menudo esta letra no se adapta a la situación mostrada en la pantalla. Por la misma razón, son hostiles a la música de ópera, aunque suspenden su juicio diciendo que cada caso debe ser tratado en particular» (*op. cit.*, pág. 68).

Siguiendo aún esta tradición de combinar músicas clásicas y música original, se escribe la partitura musical del primer largometraje (parcialmente) sonoro *El cantor de Jazz* (The Jazz Singer, 1927): una serenata de Chaikovski, su *Romeo y Julieta* o la *Sinfonía Española* de Lalo se alternan con canciones de *jazz* y piezas debidas a oscuros autores de secuencias de ilustración.

Por otras razones, si la música en tiempos del cine mudo es a menudo considerada como de baja calidad, no es sólo por el nivel de inspiración de la música tocada y de su escritura, sino también por su ejecución, ampliamente dependiente de los instrumentistas presentes, de su director, de la calidad de la acústica y de las condiciones de trabajo. Mejorar el nivel de la música —y especialmente su coordinación sincronizada con el filme— será una de las preocupaciones obsesivas de los años veinte, que desembocará en el cine sonoro que, como vemos, pretendía ser al principio un género musical sincronizado. Esta mejora es abordada de maneras diferentes, recurriendo algunas veces a la «gran música» clásica o, al contrario, suscitando nuevas partituras.

En la época, algunos abordan positivamente esta coexistencia de estilos musicales, populares y cultos, en el seno del filme, en la medida que opinan que esta diferencia será algún día diluida. El viejo sueño de la música de filme, tal como lo formulan ciertos directores, músicos y críticos, sería el hecho de salvar el abismo entre la música popular y la de concierto, sabiendo por otra parte que este abismo se cruza en otros lugares bajo el efecto de la evolución interna de la música culta por una parte, y de la propagación más amplia de la música popular, especialmente por radio. Ciertas estéticas modernas de los años veinte —especialmente la del Grupo de los Seis, formulada por Cocteau en *Le Coq et l'Arlequin*, en 1918— alientan a arrancar a la música de concierto de su languidez decadente y de su sofisticada estructura, teniendo en cuenta el jazz, la música de circo y el estilo popular. Es evidente que este proyecto no habría nacido sin el fenómeno de *melting pot* estético representado por el cine.

Sin embargo, esta reconciliación de estilos, como ya sabemos, no tendrá lugar jamás. Contrariamente, el cine preserva el carácter dispar de las músicas al mismo tiempo que las mezcla: esta disparidad es, para el cine, una mejor opción dramática. En los años veinte, el cine va a seguir siendo un inusual lugar de cohabitación de todos los tipos de música. Numerosos artículos de la época ironizaron sobre la olla de grillos de las proyecciones cinematográficas, donde una melodía de merendero se enlazaba sin más preámbulo con Schumann, Debussy o Wagner, permaneciendo cada música en su esfera.

Lo que se ha dado en llamar en las historias del cine «música original» de ciertas películas mudas, se revela frecuentemente constituida por arreglos o partituras de temas preexistentes. Al estrenarse *El último* de Murnau (1924), la partitura concebida para el filme combina y arregla momentos de los *Cuadros de una exposición*. *Los muelles de Nueva York* (The Docks of New York), de Sternberg (1928), retoma partes escogidas de la *Sinfonía inacabada* de Chaikovski. Subsiste el riesgo de que estas músicas distraigan del espectáculo a quienes las conocen previamente, que pueden exasperarse al reconocerlas. Sin embargo, Noël Burch emite la idea, muy verosímil, de que en la época de estas películas, «estas músicas, menos familiares por entonces (dado que el disco aún no las había popularizado y sólo eran conocidas por un grupo pequeño de oyentes), casaban sin duda más espontáneamente con las imágenes (*op. cit.*, pág. 225).

Ópera en el cine mudo

Más sorprendente resulta la práctica de las óperas llevadas a la pantalla, durante el período del cine mudo. Cabe recordar —como tendremos la ocasión de hacerlo en capítulos posteriores— que el cine mudo había adaptado, con bastante rapidez y en muchos casos, un estilo lírico y operístico en su ritmo, su forma, su empleo de los diálogos... Carlo Piccardi (*Ciné-Mémoire*, 1991, pág. 85), a propósito de la costumbre de rodar con música, con un instrumentista presente, cuenta: «A decir verdad, la interpretación del cine mudo no se desarrollaba al ritmo de la declamación de las palabras sino al ritmo de la música; los gestos se desarrollaban de forma dilatada [*sic*], parecida a las curvas hiperbólicas típicas de los movimientos de los cantantes de ópera. No es, por tanto, una coincidencia, observar en la época una frecuencia tan sorprendente de cantantes de ópera convertidos en actores de cine: [...] Lina Cavalieri, Gabriella Besanzoni, Mary Garden, Geraldine Farrar, el tenor Fiorello Giraud».

No es de extrañar que en Italia surgiera la idea de encargar partituras originales a compositores de ópera conocidos. Mascagni, el compositor de *Cavalleria Rusticana*, fue reclutado para colaborar en la concepción de un filme sobre Garibaldi, que finalmente no fue realizado, y le fue encargada una partitura original para *Rapsodia satanica* (1915) de Nino Oxilia.

Ya desde los inicios del cine, Méliès rueda selecciones de ópera y óperas cómicas como *Faust* (1904), *La damnation de Faust* (1898), *Le barbier de Seville* (1904), etc. Suponemos que la música prevista para ser tocada con tales filmes era una selección instrumental o cantada de las melodías más célebres, cosa que no resulta más extraña que el pupurri de temas instrumentales tan del gusto de la época.

Entre 1900 y 1907, Alice Guy rueda, entre otras «fonoescenas», «doce cuadros de Carmen» y «veintidós cuadros de Fausto» sincronizados, con una duración de más de una hora: el primer filme sonoro, según Noël Burch. La música se editaba en fonógrafo, o en una reducción para canto y piano, o para canto y pequeña formación instrumental. En 1909, Charles Magnussen funda la Svenska para explotar un sistema de cine sonoro y produce una opereta, *Varmlänningarna*. En Italia, los cineastas, que beben de la gran cultura y de la historia, no se privan de adaptar óperas: Mario Caserini dirige un *Siegfried* y un *Parsifal*.

Más sorprendente resulta *Gloria transita* (1917), filme holandés de Johan Gildermeijer, un melodrama mudo cuyos personajes son cantantes de ópera. Durante las secuencias que se desarrollan en escena, está previsto que algunas cantantes presentes en la proyección acompañen en sincronía a las imágenes.

cupaciones obsesivas de los años veinte, que desembocará en el cine sonoro que, como vemos, pretendía ser al principio un género musical sincronizado. Esta mejora es abordada de maneras diferentes, recurriendo algunas veces a la «gran música» clásica o, al contrario, suscitando nuevas partituras.

En la época, algunos abordan positivamente esta coexistencia de estilos musicales, populares y cultos, en el seno del filme, en la medida que opinan que esta diferencia será algún día diluida. El viejo sueño de la música de filme, tal como lo formulan ciertos directores, músicos y críticos, sería el hecho de salvar el abismo entre la música popular y la de concierto, sabiendo por otra parte que este abismo se cruza en otros lugares bajo el efecto de la evolución interna de la música culta por una parte, y de la propagación más amplia de la música popular, especialmente por radio. Ciertas estéticas modernas de los años veinte —especialmente la del Grupo de los Seis, formulada por Cocteau en *Le Coq et l'Arlequin*, en 1918— alientan a arrancar a la música de concierto de su languidez decadente y de su sofisticada estructura, teniendo en cuenta el jazz, la música de circo y el estilo popular. Es evidente que este proyecto no habría nacido sin el fenómeno de *melting pot* estético representado por el cine.

Sin embargo, esta reconciliación de estilos, como ya sabemos, no tendrá lugar jamás. Contrariamente, el cine preserva el carácter dispar de las músicas al mismo tiempo que las mezcla; esta disparidad es, para el cine, una mejor opción dramática. En los años veinte, el cine va a seguir siendo un inusual lugar de cohabitación de todos los tipos de música. Numerosos artículos de la época ironizaron sobre la olla de grillos de las proyecciones cinematográficas, donde una melodía de merendero se enlazaba sin más preámbulo con Schumann, Debussy o Wagner, permaneciendo cada música en su esfera.

Lo que se ha dado en llamar en las historias del cine «música original» de ciertas películas mudas, se revela frecuentemente constituida por arreglos o partituras de temas preexistentes. Al estrenarse *El último* de Murnau (1924), la partitura concebida para el filme combina y arregla momentos de los *Cuadros de una exposición*. *Los muelles de Nueva York* (The Docks of New York), de Sternberg (1928), retoma partes escogidas de la *Sinfonía inacabada* de Chaikovski. Subsiste el riesgo de que estas músicas distraigan del espectáculo a quienes las conocen previamente, que pueden exasperarse al reconocerlas. Sin embargo, Noël Burch emite la idea, muy verosímil, de que en la época de estas películas, «estas músicas, menos familiares por entonces (dado que el disco aún no las había popularizado y sólo eran conocidas por un grupo pequeño de oyentes), casaban sin duda más espontáneamente con las imágenes (*op. cit.*, pág. 225).

Ópera en el cine mudo

Más sorprendente resulta la práctica de las óperas llevadas a la pantalla, durante el período del cine mudo. Cabe recordar —como tendremos la ocasión de hacerlo en capítulos posteriores— que el cine mudo había adaptado, con bastante rapidez y en muchos casos, un estilo lírico y operístico en su ritmo, su forma, su empleo de los diálogos... Carlo Piccardi (*Ciné-Mémoire*, 1991, pág. 85), a propósito de la costumbre de rodar con música, con un instrumentista presente, cuenta: «A decir verdad, la interpretación del cine mudo no se desarrollaba al ritmo de la declamación de las palabras sino al ritmo de la música: los gestos se desarrollaban de forma dilatada [*sic*], parecida a las curvas hiperbólicas típicas de los movimientos de los cantantes de ópera. No es, por tanto, una coincidencia, observar en la época una frecuencia tan sorprendente de cantantes de ópera convertidos en actores de cine: [...] Lina Cavalieri, Gabriella Besanzoni, Mary Garden, Geraldine Farrar, el tenor Fiorello Giraud».

No es de extrañar que en Italia surgiera la idea de encargar partituras originales a compositores de ópera conocidos. Mascagni, el compositor de *Cavalleria Rusticana*, fue reclutado para colaborar en la concepción de un filme sobre Garibaldi, que finalmente no fue realizado, y le fue encargada una partitura original para *Rapsodia satanica* (1915) de Nino Oxilia.

Ya desde los inicios del cine, Méliès rueda selecciones de ópera y óperas cómicas como *Faust* (1904), *La damnation de Faust* (1898), *Le barbier de Seville* (1904), etc. Suponemos que la música prevista para ser tocada con tales filmes era una selección instrumental o cantada de las melodías más célebres, cosa que no resulta más extraña que el pupurri de temas instrumentales tan del gusto de la época.

Entre 1900 y 1907, Alice Guy rueda, entre otras «fonoescenas», «doce cuadros de Carmen» y «veintidós cuadros de Fausto» sincronizados, con una duración de más de una hora: el primer filme sonoro, según Noël Burch. La música se editaba en fonógrafo, o en una reducción para canto y piano, o para canto y pequeña formación instrumental. En 1909, Charles Magnussen funda la Svenska para explotar un sistema de cine sonoro y produce una opereta, *Varmlännengarna*. En Italia, los cineastas, que beben de la gran cultura y de la historia, no se privan de adaptar óperas: Mario Caserini dirige un *Siegfried* y un *Parsifal*.

Más sorprendente resulta *Gloria transita* (1917), filme holandés de Johan Gildermeijer, un melodrama mudo cuyos personajes son cantantes de ópera. Durante las secuencias que se desarrollan en escena, está previsto que algunas cantantes presentes en la proyección acompañen en sincronía a las imágenes, dándoles su voz. Sabemos, por el festival de Pordenone y por el trabajo del compositor Hub Mathijsen, que ha intentado restaurar la partitura original, que las melodías de ópera «cantadas» en la pantalla, y que debían ser reproducidas en la proyección, son extractos particularmente del *Fausto* de Gounod y del *Rigoletto* de Verdi. Gildermeijer retoma esta idea en *Gloria fatalis* y, en 1937, dirige una *Fantasia Musica* (¡antes que la de Disney!), en la que intenta llevar a la pantalla el *Tannhäuser*.

Una escena de *Cabiria* de Giovanni Pastrone, cuya historia está parcialmente inspirada en *Salammbô*, está expresamente concebida como una escena de ópera, la de los niños lanzados, en sacrificio, a la boca del dios Moloch. Ildebrando Pizetti escribió para ella una partitura para canto solista y coro, que se puede cantar en sincronía con la proyección del filme. El resto de su partitura hace un uso sorprendente, absurdo en lo abstracto pero de resultado eficaz, de extractos arreglados sinfónicamente del *Orfeo* de Gluck, especialmente del acto de los infiernos, alternando con momentos diversos de música romántica.

Con todo, si se ha adaptado *Carmen* al cine tan a menudo en la época del mudo (un *film d'art* de 1909 con Regina Beudet, una versión de Theda Bara y otra de Geraldine Farrar ambas de 1915, una parodia de Chaplin —*Carmen* (Carmen, 1915), con Edna Purviance—, una versión de Lubitsch de 1918 con Pola Negri, y un filme de Jacques Feyder de 1926 con Raquel Meller), no ha sido solamente por el aspecto musical de la obra o por el canto, sino también por su heroína, que cuadraba con el espíritu fatal, revoltoso e independiente de las estrellas de la época, que encarnaban a mujeres activas, peligrosas y sensuales, y también por los innumerables recursos cinematográficos contenidos en un buen número de estas obras. Por lo general, una ópera ofrece, en relación con una obra de teatro, mayor riqueza de situaciones, mayores posibilidades de escenarios exteriores y escenas de efecto. Las intervenciones del coro, movimiento de multitudes, escenarios salvajes y naturales, son poco habituales en el teatro del siglo XIX, incluidos los melodramas. Sin embargo, en la ópera sí son corrientes, por lo que será muy utilizada en el cine mudo por sus guiones y los ingredientes que ofrece: escenarios históricos y exóticos, sensualidad, pasión, trama y detalles pintorescos, en resumen, «lo que la gente pide».

Tal como veremos en los capítulos 7 y 8, la referencia que el cine mudo hace a la música y a la ópera es aún mucho más profunda, puesto que algunos de los mejores directores, desde Gance a Murnau, no sueñan más que en hacer del cine una ópera visual. Noël Burch escribe (*Du muet au parlant*, pág. 51): «Con su partitura musical ininterrumpida, el cine mudo es una especie de espectáculo lírico, donde la voz figura a través de los gestos, y la palabra en tanto que grafía [por los rótulos]. Estos desplazamientos evocan precisamente a los de la ópera, donde el verbo se borra en el canto, los silencios se convierten en cantos orquestales, la intriga se lee en las notas del programa». Este razonamiento ingenioso y elíptico, que da fe de la fertilidad intelectual de su autor, no debe ser tomado al pie de la letra totalmente ni aplicado indistintamente a todos los filmes, en todas las épocas del cine mudo. Por otra parte, solamente para un oído moderno «el verbo [en la ópera] se borra en el canto». Con la mejor articulación de los cantantes de entonces y la práctica de representar las obras en la lengua local, el resultado solía ser bastante inteligible. Pero Burch no está describiendo un término medio, sino un horizonte ideal del cine mudo, hacia el que los autores han tendido durante los años veinte, sin hallar una solución definitiva. Y este horizonte ideal implicaba también el hecho de hacer del filme una gran representación, con una música especial, cosa que, tal como veremos, puede abarcar un sinfín de situaciones.

Músicas originales para filmes mudos

Actualmente, prestamos mucha atención a las músicas originales para filmes mudos, no tanto por su importancia estadística (según Lothar Prox, no figuraban más que en un uno por ciento de la producción global de filmes), sino porque constituyen una buena excepción, sistemáticamente valorizada en relación con lo que sería la mala costumbre, la de la música de compilación. En realidad, como nos permiten constatar numerosos trabajos y reconstrucciones (que han desempeñado el incuestionable papel de divulgar a un público más amplio el repertorio del cine mudo en su diversidad), tal etiqueta es frecuentemente equívoca. Una partitura original como la de Giuseppe Becce para *El gabinete del doctor Caligari* (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1924), dirigida por Paul Leni, es en más de un lugar un debilísimo pastiche de músicas románticas conocidas. En comparación, los fragmentos de Gluck recortados por Pizetti para *Cabiria* tienen una vitalidad diferente.

Rápidamente, los directores de entonces, como los de ahora, empezaron a estar divididos entre la reivindicación de una música original, que daría valor a la unicidad de su obra, y la irresistible necesidad de incluir músicas preexistentes que formaban parte de sus propias fuentes de inspiración. Casos como el de Fellini, que no pudo evitar solicitar a sus sucesivos compositores (a Nino Rota, por supuesto, pero también, después de la muerte de éste, a Luis Bacalov, Nicola Piovani, Gian-Franco Plenizio) que incluyeran en algún lugar una alusión directa o indirecta a la canción *Buscando a Titine*; casos como el de Kubrick, que echa mano del *Danubio Azul* y de *Así habló Zaratrusta* de Richard

Strauss, en *2001: una odisea del espacio* (2001: A Space Odyssey, 1968), al principio como «músicas provisionales» para el montaje; casos como éstos se hallan anticipados por Griffith quien, en 1914, para su filme-superproducción (racista) sobre la guerra de Secesión, *El nacimiento de una nación*, desea una partitura original, escrita en principio por Carl Elin, para posteriormente abandonar la idea. En colaboración con Joseph Carl Breil (que ya había trabajado para una *Isabel, reina de Inglaterra* [La Reine Elizabeth, 1912] con Sara Bernard), Griffith establece una compilación de piezas sinfónicas, donde las melodías patrióticas nordistas y sudistas se codean con la inevitable «Cabalgada de las Valquirias». Griffith, uno de los pocos directores que voluntariamente se pone manos a la obra respecto a la parte musical, escribió también un tema para su melodrama *La culpa ajena* (Broken Blossoms, 1919), y cuando encargaba partituras originales, supervisaba de cerca su escritura.

Para *Napoleón* de Abel Gance, presentado en la ópera de París en una versión de tres horas y media en 1927, Arthur Honegger preparó una partitura original combinada con extractos de repertorio sinfónico. Sin embargo, dado que Gance no dejaba de modificar el montaje de su filme hasta el último momento, el compositor se hartó de apañar sin cesar su partitura y abandonó, dejando su batuta a otro director. Su contribución, no obstante, es fruto de sus propios temas anteriores como por ejemplo el de *La rueda* (La roue, 1923), o bien cierta música escrita para un reportaje de actualidad. Volvemos a observar aquí un principio de reutilización muy familiar para aquellos que conocen la historia de la música del barroco.

Cuando recientemente se reeditó el filme, concurrían dos partituras diferentes: la de Carl Davis, especialista en la reconstrucción o la recreación de músicas para filmes antiguos, quien realizó un mosaico de músicas clásicas (*Sinfonía Heroica*, cantos corsos, etc., así como una ópera de Paisiello, favorita de Napoleón), y la de Carmine Coppola, padre del célebre director-productor. Ya tendremos la ocasión de volver, en un capítulo posterior, sobre la cuestión de proyectar con música, para el público actual, filmes mudos.

En los años veinte, las tentativas se multiplicaron. Ya en 1919, Camille Erlanger escribe una música para un filme tratado como libreto, *Suprême Épopée*. Erik Satie —que aparece en el filme— escribe su célebre partitura para el cortometraje de René Clair *Entreacto* (Entr'acte, 1924), que después sería parte del ballet de Picabia *Relâche*. Paul Hindemith colabora en 1928 en el filme experimental de Hans Richter *Vormittagspuk*. Florent Schmitt, en 1925, escribe un vasto acompañamiento musical para una versión muda de *Salammbô*, acompañamiento del que después extraerá nada menos que tres suites de orquesta. *Le miracle des loups*, de Raymond Bernard (1924), se beneficia de una creación original de Henri Rabaud, que comprende esencialmente partes corales. Darius Milhaud compone una partitura para *L'Inhumaine* (1925), un largometraje de Marcel L'Herbier en el que también colaboró Fernand Léger, en los decorados. Prokofiev escribe en 1932 una partitura brillante (conocida sobre todo por una suite de orquesta) para un filme satírico de A. Feinzimmer sobre la burocracia, *Lieutenant Kijé*. Shostakovich, en *La nueva Babilonia* (Novy Babilon), de Kozintzev y Trauberg (1929), evocación épica de la Comuna de París, cita *La bella Helena* y *Orfeo en los infiernos* para las escenas de la burguesía, así como una vieja canción francesa de Chaikovski. En fin, en los años veinte hay muchos compositores de música «de concierto» que escriben para el cine, de una manera tan natural como si escribieran para un ballet. Sin embargo, es evidente que las condiciones en las que sus obras son ejecutadas no siempre les satisfacen. Paralelamente, muchos filmes mudos de Lang, Murnau, Walsh y Eisenstein (*El acorazado Potemkin* [Bronenosets Potemkin, 1924], con música de Edmund Meisel) incorporan una «música original» que sólo es ejecutada en público en circunstancias privilegiadas.

Posteriormente, Darius Milhaud situará el problema: «¿Qué ocurría entonces, cuando un compositor escribía una partitura original para un filme? Únicamente las grandes salas podían tener una orquesta suficientemente importante para ejecutarla; así que, en las ciudades pequeñas, el filme se proyectaría con una adaptación cualquiera y la partitura desaparecería». De ahí su opinión favorable acerca del cine sonoro, gracias al cual, dice, esta partitura «estará grabada para siempre y sonará en todas partes al mismo tiempo que se proyecta el filme» (Roger Icart, *La Révolution du parlant vue par la presse française*, págs. 117-118). Lo que Milhaud no podía prever es que esta supervivencia de la música en el cuerpo del filme, solidaria con él, debería pagar una dura contrapartida: quedar fijada bajo una forma particular, no forzosamente ideal, tal como había sido grabada, de una vez para siempre. En algunos filmes, la música sinfónica está maravillosamente tocada y fijada. En otros, el carácter aproximativo de la ejecución, de la grabación y del equilibrio general de sonidos forma parte de la idea o se integra por milagro en el espíritu general de la obra, o tal vez se encuentra justificado por el tema. En muchas otras películas, como, por ejemplo, en el cine francés, italiano y japonés, la música no es utilizada al máximo de sus posibilidades, ya que no están al mismo nivel de realización técnica (independientemente de su escritura) que el resto de elementos.

Sin embargo, el cine mudo tenía sus propios problemas, y soñaba con una música que no estuviera a merced de la explotación en sala. Antes que Milhaud, Fernand Le Borne, iniciador de la experiencia pionera de *El asesinato del duque de Guisa*, donde había encargado una música original a Saint-Saëns, señalaba el problema en 1918: «Cometimos el error, en mi opinión, de no exigir a los cines que alquilaban y compraban estos filmes, que ejecutaran nuestras músicas que, aunque habían sido grabadas, fueron así abandonadas en el olvido.» (*Le Filme*, citado en *Musique d'écran*, pág. 34). En la misma línea, Michel-Maurice Levy, llamado Bétove, recordaba otras contingencias materiales: «No puede haber una adaptación musical para el cine salvo para los filmes estrenados en exclusiva. En los programas que cambian "semanalmente" el director de orquesta, que no tiene sino un lapso de tiempo ridículamente corto (un solo ensayo el viernes por la tarde) para ensayar la primera representación [*sic*] de la noche, no puede componer modulaciones que encadenen tal pasaje de la *sinfonía* de César Franck con tal otro pasaje de la *Marche des Titis*, por lo que necesariamente deberá pagar por arreglar la pieza». Sigue diciendo que, en ciertas condiciones, es posible una adaptación musical específica y de calidad. «Una música nueva necesita algunas tasas; pero pedir que se paguen en Francia, especialmente en la industria cinematográfica, es pedir lo imposible» (*op. cit.*, págs. 37-38).

Lévy cuenta la experiencia que le ha desengañado del tema: «Compuse la música de la cuarta parte del filme de Gance, la *Dixième Symphonie* (1918). Durante varios meses estuve siguiendo la filmación y me inspiré en ella; pero la remuneración de mis esfuerzos fue muy mediocre. Mi obra fue ejecutada en el estreno en condiciones deplorables. La empresa X, propietaria del filme, había decidido cortar escenas sin avisarme, con lo que la música ya no estaba en su lugar en absoluto. Además, siempre por economía, no hubo suficientes ensayos de orquesta, y el resultado fue una bellísima cacofonía» (pág. 37).

Si citamos tan ampliamente este punto de vista, es debido a que la situación en Francia continúa sufriendo, con frecuencia, de los mismos males, en este campo: se lanzan ideas, desinteresándose de la calidad y exigencia de su realización. La gente es muy firme, hasta la intransigencia, con las peticiones de principio, pero es indiferente con el resultado de la obra.

La música y el cine puro

Como ya hemos sugerido, la música, en el cine mudo, no se limita a su presencia «acústica», por así decirlo, bajo la pantalla y en la sala. La música se sitúa también en la propia pantalla, donde creadores como Murnau, Eisenstein, Epstein o Gance intentan hacerla entrar, recreada, transformada en imágenes en movimiento. Y sin duda alguna, nunca estuvieron tan a punto de conseguirlo como en esa época, al mismo tiempo en que bajo la pantalla se tocaba una música más material, menos firme, menos «ideal», condición para esta transformación. La música real daba valor, de hecho, por sus propias faltas, a la música cuya evocación ideal, inmaterial, aparecía en pantalla. Con esta paradoja, que en el fondo no lo es, quisiéramos concluir la evocación de este período.

El cine mudo dio, hasta en sus más sublimes ensayos como *Amanecer* (*Sunrise*, 1927), insuperablemente dirigida por Murnau, la ilusión —que no la realidad— de la pureza absoluta. ¿Por qué? Porque una obra maestra tan extraordinaria, sinfonía para los ojos y prodigioso juego de ritmos, suponía ella misma, para su ejecución, la presencia de una música de acompañamiento: buena o mala, que la sostuviera y que, de hecho, tenía la ventaja de ser percibida como no consustancial a ella, aunque le fuera indispensable. Es la sorprendente fórmula de una obra de arte que presupone, para su construcción, un elemento que al tiempo no se quiere admitir como parte integrante, y sobre el cual uno puede manifestar su insatisfacción. La música del cine mudo atraía hacia sí, como un amante, el oprobio. Siempre se podía imaginar una música tan integrada en el filme que llegara a ser inseparable. Sin embargo, aunque es fácil soñar, con el tiempo los directores se dan cuenta de que la práctica es más difícil.

Existe actualmente una cruel revancha por parte de la música contra el cine mudo. Estamos hablando de ciertas formas de filme-concierto que son sobre todo vehículos para la música de vanguardia. En estos conciertos, la música se apoya sobre el filme y a veces lo parasita.

La autosuficiencia del filme mudo sin música alguna es un hecho constatable. Cualquier espectador puede, en efecto, experimentar una satisfacción completa y un gran deleite estético mirando un filme de Dreyer o de Kirsanoff, en ausencia absoluta de intervención musical grabada o ejecutada en directo. El autor de estas líneas conserva un memorable recuerdo de una proyección completamente silenciosa (si exceptuamos los ruidos procedentes del público o de los asientos), en la que le fue revelada la milagrosa obra de Murnau citada anteriormente. Era el milagro de un silencio poblado de mil ruidos, de mil vibraciones que emanaban de la imagen y se revelaban a quien simplemente les abriera los ojos.

Al mismo tiempo, es muy cómodo y estéticamente demasiado fácil excusar que *Amanecer* y todo el cine mudo en general sólo fueron posibles, en su grandeza de arte popular, sobre la base de lo que convencionalmente llamaríamos acompañamiento musical, que más bien sería una *conducción* musical. La música ha actuado como una especie de tutor, de puntal (como para las plantas) indispensable, aunque aparezca a ojos de algunos como cada vez más inútil para el desarrollo del cine.

¿Qué tipo de arte es éste, que tan fácilmente postula la pureza, el absoluto (como muestran los trabajos del historiador Roland Cosandey, la idea del cine puro apareció tempranamente, en el espíritu de una época que intentaba aplicar esta noción a todas las artes), y al mismo tiempo debe apoyarse sobre un arte ya existente, como si aún no le sostuvieran sus propias piernas...

De hecho, una experiencia tan sencilla como la de realizar «filmes puros», sin música, raramente se intentó hacer, como sabemos, por los artistas del cine absoluto, incluso en los años veinte, cuando existía un público ferviente y asiduo para ello, a quienes no podemos tachar de timidez o de falta de radicalidad, lo que no les impedía recurrir con frecuencia y paradójicamente a las músicas más conocidas. Lo absoluto del cine mudo reposa, pues, sobre una ilusión: supone la presencia, el acompañamiento, el parasitaje de un elemento exterior (la música) a la vez integrado y no consustancial, que atrae hacia sí a la contingencia.

Añadamos el hecho de que la música no está sola en este asunto. En efecto, aparte de raros ejemplos de obras sin rótulos (como *El último*, de Murnau) el *texto* está igualmente presente en el cine mudo bajo una forma ostensiblemente distinta —la de los rótulos, los títulos de crédito— como un elemento contingente y móvil, visiblemente aparte, que corta el continuo visual y, al mismo tiempo, permite soñar con lo que podría suprimirlos idealmente. El texto y la música, leídos y escuchados como elementos disociados del filme, estaban así aislados del cine al que eran indispensables, y preservaban el mito del cine puro. Esta disociación permitía igualmente la libre circulación de un filme en todos los países, ya que así se podía adaptar música y texto a los gustos, lenguas y tradiciones musicales de diferentes naciones. Esta disociación preservaba la universalidad (relativa) del cine, tal como vemos, por oposición, en ciertas obras de vídeo, a menudo destacables, de artistas como David Larcher o Gianni Toti, que hacen del texto un elemento consustancial de la imagen, y así introducen en ella —considerable riesgo— la división de Babel.

A partir del cine sonoro, que debería ser más bien denominado cine con sonido grabado-sincronizado, el texto toma la forma de un diálogo y la música pasa a ser —en la mayoría de casos— inseparable del filme. Tal como hemos visto, la música bien podría no ser inseparable del filme, permitiendo por tanto un doblaje paralelo al practicado con las voces. Sin embargo, los efectos de la incorporación al filme de ambos elementos, hasta entonces oportunamente dejados aparte, han resultado diferentes: la voz, que al principio era percibida como una intrusión naturalista, un injerto, ha sido definitivamente adoptada, hasta el punto de convertirse en algo inaudible, escotomizado, simple vehículo del texto, de la interpretación del actor, de la emoción. Hemos intentado reflejar estos efectos en nuestro ensayo sobre *La voix au cinéma*. Como contrapartida, la música, por razones culturales evidentes (el propio término de la música y su naturaleza), continuará siendo percibida como elemento separado y, al tiempo, indispensable.

A partir del cine sonoro, la música conseguirá por fin poner un pie sobre el suelo del filme y podrá incorporarse a su materia concreta, cosa que no sucederá sin engendrar nuevas contradicciones.

La invención del sincronocinematógrafo audiovisual

Una pequeña preposición griega de tres letras, *syn* (con, junto con), desempeña un gran papel en la historia del cine. En efecto, al principio la idea no fue tanto hacer hablar al cine sino más bien mejorar la coordinación música/imagen, y hacer que ambas cadenas estuvieran aún mejor sincronizadas, en interés de su unión y colaboración, así como conseguir más precisión y control en efectos concretos. Hacia mediados de los años veinte se intensifican activamente las investigaciones que hasta entonces habían sido algo dispersas a la espera de la proyección sincronizada («al mismo tiempo») de registros sonoros y visuales.

En la época, la radio está creciendo y empieza a emitir muchos programas de música, esencialmente retransmisiones (con orquestas vinculadas a las emisoras radiofónicas, que tocaban en directo), así como recitales de canto. El medio radiofónico familiariza al oyente con la experiencia de escuchar a domicilio, por un altavoz, una música suave y sentimental, o dinámica y tensa. Los dramas radiofónicos, puntuados por una música dramática a menudo escrita o arreglada especialmente para la obra (es en este campo donde empieza a trabajar Bernard Herrmann), reemprenden la tradición del melodrama, y proponen una fórmula distinta al cine mudo: ya no es un continuo musical, sino una alternancia de palabra y música (una palabra por altavoz, efectivamente oída, y no sobreentendida a partir de rótulos e imágenes). No es de extrañar, pues, que en el cine, el mismo oyente pueda sentirse atraído por la perspectiva de oír una buena orquesta retransmitida y voces amplificadas.

Conscientemente, lo que se inventó no fue la idea de la sincronización sonido/imagen (que se remontaba, como hemos visto, al kinetófono de Edison y otros aparatos semejantes), sino que se crearon nuevos dispositivos mejorados, como el sonido sobre soporte óptico montable, que permitían asegurar esa sincronización de manera absoluta y con una mayor duración asociándola, por el milagro de la amplificación eléctrica, a una mejor calidad y potencia de restitución del sonido. No se trataba aún de cine hablado; era simplemente el dispositivo técnico que rápidamente iba a hacer posible el cine hablado, pero que, en la inmediatez, fue considerado como un instrumento de mejora del cine en su estadio de evolución, es decir, mudo con acompañamiento musical. Se trataba además de racionalizar económicamente la música, reemplazando las orquestas «de carne y hueso», de calidad variable y de precio elevados, por una única música grabada para todas las copias del filme, una música solidaria con éste, que seguía estrechamente a su montaje. Esta fórmula no sólo llenaba las expectativas de los responsables financieros, sino también las de muchos artistas del cine.

Basta decir que este carácter indirecto de la revolución del cine hablado —dado que diez años después este medio sería puesto al servicio del diálogo— se ha convertido hoy en día en una especie de tema de discusión y controversia histórica, como el misterio de la máscara de hierro. Algunos de los que se adhieren al término convencional «cine hablado», llegan a decir finalmente que no hay ninguna razón para ver en ello una revolución o una ruptura...

Por nuestra parte, mantenemos que en efecto hubo una revolución en 1926-1927, pero, como suele ocurrir, sus resultados no fueron en la dirección en que se esperaba ni en el campo previsto. En nuestra opinión, la resolución se concreta, al principio, no en la palabra, sino en el fenómeno del sonido grabado, amplificado y sincronizado de larga duración, cosa que de golpe obliga al cine a *estabilizar la velocidad de grabación y de lectura de sus imágenes*, permitiendo que este arte cinematográfico (que fija el movimiento) se convierta en arte «cronográfico» (que fija el tiempo). Hasta este momento, tal como sabemos, la velocidad no había sido normalizada y podía fluctuar sensiblemente entre la filmación y la proyección, en un margen relativo que el sonido no permitía conservar, ya que para el sonido cualquier variación de velocidad se traducía no simplemente en un cambio de ritmo (como en la imagen), sino también en una variación de afinación. El sonido obligó a fabricar las primeras mesas de montaje motorizadas. El cine mudo montaba movimientos y ritmos, pero no valores temporales absolutos. Como hemos intentado demostrar en *La audiovisión*, ésta es la única razón por la que un Tarkovski mudo no hubiera sido concebible (por citar a un artista que ha definido y sobre todo practicado el cine como arte de «esculpir en el tiempo»). Lo mismo le ocurriría, en nuestra opinión, a un Bergman: en su trabajo, ciertos efectos de montaje, de interpretación de los actores y de movimientos de cámara sólo tienen sentido si se efectúan con un ritmo y una duración precisos.

Denominemos, pues, al cine inaugurado en 1926, y que continúa hoy bajo el mismo principio, no sólo «cine sonoro» (apelativo que algunos rebaten, diciendo, no sin razones, que el cine anterior ya era sonoro, por la presencia de música tocada durante las proyecciones, incluso ruidos y comentarios en muchos casos), no solamente «cine hablado» —expresión que aún no se le aplicaba, y que no siempre se ajustará a la verdad—, sino también cine de velocidad estabilizada y de sonido grabado amplificado sincronizado, en suma, un «sincrono-cinematógrafo audiovisual». Es de este modo, en todo caso, como proponemos definir este cine, en el controvertido debate histórico sobre la cuestión de lo que ocurrió entre 1926-1927, más de treinta años después del nacimiento simbólico del cine.

A partir de ahí, lo que transmitamos mediante este sincrono-cinematógrafo audiovisual es un problema distinto. El hecho es que, al principio, el cine sonoro fue concebido y utilizado, en la Warner Bros, como medio para difundir el filme con su música: una música que ya no era contingente, variando según las salas, medios locales y momentos, sino solidaria con el filme, sincronizada y grabada. Como tal, la música ha permanecido indisolublemente ligada al filme en la mayoría de los casos, aunque hoy en día se dibujen ciertas tendencias, no negligibles, que tienden a recrear una forma de espectáculo cinematográfico con música en vivo.

A la larga, la música ha visto como su papel en los filmes se iba redefiniendo, no sólo porque ahora la música estaba presente en el filme bajo una forma concreta y grabada (hecho que a menudo no es tenido en cuenta por la mayoría de obras sobre la música en el cine, frecuentemente demasiado ceñidas a la partitura y a las notas tocadas y no suficientemente a la naturaleza concreta y fija del sonido musical), sino también porque la música tenía que renegociar su lugar entre los diálogos y ruidos que desde entonces se podían escuchar realmente. Esto creó nuevos problemas y nuevas respuestas.

A grandes rasgos, en el nuevo cine sonoro, o bien se circunscribía la audición de música a secuencias que la justificasen mediante un elemento concreto de la acción o del decorado (un fonógrafo, una radio, una pianola, cantantes, instrumentistas), o bien los autores se esforzaban en inspirarse en formas de teatro como la opereta, la ópera cómica, trasladándolas a un espacio y un tiempo propiamente cinematográficos, como intentaron Rouben Mamoulian, René Clair, Ernst Lubitsch, G.W. Pabst... Con bastante rapidez, la coexistencia —y no sólo la alternancia— de la música y del diálogo encontrará su lenguaje, sus formas, su equilibrio...

Retomemos algunas etapas de esta mutación tan imprevisible y compleja, remitiendo, para el conocimiento de su aspecto puramente técnico, a los trabajos citados en la bibliografía.

El americano Lee De Forrest es, con el danés Poulsen, un pionero de esta historia, por la invención del sistema *sound on filme*. Por oposición al *sound on disc* (sonido sobre disco, adaptado por los primeros largometrajes sonoros Warner y abandonado rápidamente, por sus incomodidades), este sistema almacena el sonido sobre una banda perforada, cosa que permite fácilmente su montaje.

En 1924, uno de los primeros filmes que sincronizaron el sonido óptico sobre filme con la película, lanza al estrellato al bajo de la Metropolitan Opera Leon Rothier, que canta magistralmente *La Marsellesa*. William Fox emplea otra técnica de *sound on filme*, el sistema Fox-Case. Con este sistema será grabada en 1927 la música de la película *El precio de la gloria* (What Price Glory?).

El *vitaphone* y la música

El número del 27 de octubre de 1926 de *Variety*, revista del *show-business* americano (se sigue publicando), consagra toda su primera página a saludar al *Vitaphone* (marca registrada). ¿Qué es el Vitaphone? Es al mismo tiempo un sistema de rodaje y de proyección que permite ensamblar y sincronizar estrechamente el sonido y la imagen, y después puede reproducirlos con la misma sincronía, en salas equipadas *ad hoc*. Pero el sonido y la imagen ¿de qué? Aunque el nombre del invento no lo especifica, los primeros ensayos de cine sonoro revelan claramente que no se trata de reproducir diálogos hablados, sino música (canto acompañado de fragmentos instrumentales, en algunos casos con determinados efectos sonoros). El primer largometraje sonoro no es en absoluto un filme «mudo», tal como se dice actualmente, sino un filme cuya música está grabada: una adaptación de *Don Juan* (Don Juan, 1925) dirigida por Alan Crosland, protagonizada por un actor legendario del momento, John Barrymore. En la mayor parte del filme figura una composición musical realizada por William Axt, grabada por un conjunto circunstancial, la «Vitaphone Symphonic Orchestra».

El programa de demostración del nuevo Vitaphone comprende también, aparte de este filme, algunos cortometrajes musicales: solos instrumentales, arias y conjuntos de ópera interpretados por grandes artistas del *bel canto* del momento, así como una alocución filmada (sonido e imagen registrados en sincronía) pronunciada por el presidente de la Motion Picture Producers and Distributors of America, William H. Hays, que declara: «En la presentación de filmes, la música desempeña un papel inapreciable. El filme desempeña un papel de primer orden en el desarrollo de un gusto nacional por la buena música [*a most important factor in the development of a national appreciation of good music*]. Este servicio será, a partir de ahora, difundido por Vitaphone, que aportará el sonido de la orquesta sinfónica hasta los lugares más recónditos. [...] Dirijo mis felicitaciones y encomios más sinceros a la Warner Brothers, a quien debemos todo esto: el principio de una nueva era de la música y del cine».

«*A new era in music and motion pictures*»: el discurso de Hays toca, como vemos, dos campos diferentes. Se trata de la música de «acompañamiento» de las películas y de la música en sí misma, como objeto cultural. El cine tiene necesidad de la música para presentar sus filmes, para darles valor, para darles ornamento, pero al mismo tiempo el cine también puede ser un vehículo cultural, un ornamento para la «buena música».

Visto desde este lado, tal defensa de la buena música clásica no era desinteresada: había que ganar para el cine al público burgués y distinguido, reticente aún ante una forma de espectáculo que a menudo se asimilaba a la astracanada, a una diversión vulgar y malsana.

El sistema Vitaphone se basaba en la amplificación eléctrica, un sonido grabado en discos, leídos por aparatos electrónicamente sincronizados con la cámara de rodaje o con el proyector. Hasta 1931, la Warner realiza filmes con este sistema, hasta que se generaliza el sonido óptico, más práctico, especialmente para el montaje.

Ciertamente, la forma de este discurso inaugural de Hays, sobre el cual vale la pena detenernos, es perfectamente similar a lo que será en adelante un discurso filmado o retransmitido, de los miles y miles que se grabarán a partir de entonces. Sin embargo, son precisamente las pequeñas diferencias en la relación entre el orador y la cámara las que nos enseñan cómo era percibido en la época el sonido de la voz amplificada y sincronizada con la imagen filmada, y por qué razón el salto directo al cine dialogado no era evidente en el caso del filme narrativo, tal como se había ido formando. Por tanto, se entiende la razón por la que el cine mudo con música sinfónica grabada tenía aún, en apariencia, un gran futuro.

En efecto, Hays dirige un discurso grabado al público, pero en lugar de dirigirse a la cámara y de hacer de ella el foco de su discurso, como se haría actualmente y como Chaplin hará doce años más tarde en *El gran dictador* (The Great Dictator, 1941), Hays se dirige al conjunto de la sala que va a contemplarle, como si el público estuviera presente y como si él estuviera ante ese público. Para representar esta situación, Hays vuelve la cabeza hacia diferentes direcciones, y dirige los gestos de sus manos, acompañando al discurso, hacia la derecha, el centro y la izquierda de esta sala virtual. En suma, Hays, aunque grabado, juega la carta de la «retransmisión» del tiempo real, y de la simulación de una presencia en directo. El investigador Rick Altman formula una solución luminosa a esta opción, demostrando que, desde bastantes puntos de vista, el cine sonoro (al que nosotros denominábamos antes «sincrono-cinematógrafo audiovisual») podría ser considerado, vivido y teorizado en la época como una difusión, un *broadcast* como dicen los americanos y no como la representación de una obra.

En este sentido, podría explicarse el hecho de que los códigos narrativos del largometraje mudo, adaptados a la creación de un espacio —tiempo específico, análogo en ciertos aspectos al espacio— tiempo literario y novelesco, no hayan podido ser directa e inmediatamente transcritos al sonido real, según una concepción en la que los diálogos oídos vendrían a sustituir, con toda naturalidad, a los diálogos sobreentendidos, haciendo que la puntuación de rótulos perdiera su utilidad. El diálogo oído, especialmente asociado a una imagen, debía producir una cautivadora sensación de directo, de inmediatez, de presencia. Algunos de los primeros filmes de mediometraje de ficción totalmente sonoros, como *Lights of New York*, o en Francia *Les Trois Masques* (1929), «melodrama corso» dirigido por André Hugon, proporcionan un efecto de obra de teatro filmada, no sólo porque se desarrollan en lugares cerrados análogos a decorados de teatro, sino también porque nos parece asistir a la difusión en diferido de una representación en directo, en «tiempo real», a una retransmisión más que a una recreación. Así se explica también que en estas «retransmisiones», la música haya necesitado cierto tiempo para encontrar su lugar.

El programa presentado por Will Hays incluía principalmente música o canto clásico filmados: el violinista Mischa Elman tocando, acompañado por Joseph Bonine, la *Humoresque* de Dvorak y una Gavota de Gossec; Efrem Zimbalist y Harold Bauer interpretando un fragmento de la *Sonata Kreutzer*, etc. La única concesión a la música ligera, o más precisamente a lo que llamaríamos música pintoresca, es un solo de guitarra hawaiana y de ukelele tocado por un hombrecillo llamado Roy Smeck. Sentado sobre un banco, con un decorado de pueblecito, reconstruido en estudio, Smeck aparece en un plano general fijo y rasguea con aplicación sus instrumentos, sin expresión alguna en su rostro, concentrado. Es un anuncio de uno de los problemas que encontrará la filmación de la música clásica: la inexpresividad convencional del instrumentista.

Para nosotros, acostumbrados hoy a ver, en la mayoría de casos, cómo el montaje de imágenes calca, más o menos con acierto, su velocidad sobre el ritmo y tiempo de la música, hay algo de cómico en ese contraste entre la velocidad de la interpretación musical y el carácter estático de la imagen, acentuado por la utilización del plano general. Cuando algunos años más tarde, en los filmes de los hermanos Marx, una cámara relativamente estática filme a Chico Marx tocando el piano, o a Harpo en una pieza de arpa, el cuadro más corto sobre el intérprete pondrá más de relieve el elemento dinámico móvil de la imagen, las manos y los brazos, y en especial, importante punto de vista, los ojos risueños de nuestros músicos actores. Unos ojos que evidentemente habían aprendido a utilizar ante la cámara de la misma manera que habían aprendido a tocar con su instrumento.

El público de 1926 celebró, como traca final de esta presentación, la proyección de arias de ópera, filmadas y grabadas en estudio, especialmente los números del tenor Martinelli, que suscitó ovaciones con arias de *Il Trovatore* y *Aida*, y especialmente con *Vesti la Giubba* («¡Ríe, pues, payaso!»), fragmento de la ópera de Leoncavallo, donde le vemos con traje de época, cantando como en un escenario de ópera. La soprano Marion Talley obtendrá menos éxito con el aria *Caro nome* de *Rigoletto* de Verdi, cosa que se atribuyó a que el sistema de grabación no favorecía demasiado a su registro agudo, opinión que tendrá continuidad en el cine sonoro. Éste dará, en efecto, un papel relevante a los tenores, y más raramente a las sopranos, especialmente a las sopranos agudas, por razones que probablemente no son sólo técnicas, a pesar de que encontramos a algunas estrellas cantantes como Katryn Grayson, Judy Garland, Liza Minnelli o Barbra Streisand. El carácter extremo, absoluto, de la voz femenina cantada, en sus mejores momentos, ¿no peligraba al ser expuesta a la lupa ampliadora del micrófono?

De hecho, para esta aria de Marion Talley se había querido efectuar un doble efecto de montaje sonoro y visual, ausente en las otras «arias filmadas». Tal como nos recuerda Richard Koszarski, «las pantallas de hoy en día están perforadas para colocar los altavoces detrás de la imagen, cosa que no sucedía en 1926. En la proyección del filme *Don Juan* (Don Juan, 1925), los altavoces estaban colocados en el foso de la orquesta, y puede que también a los lados de la pantalla. Marion Talley, en el aria *Caro Nome* de *Rigoletto*, aparecía ahora en plano general, ahora en primer plano: los críticos se sorprendieron de que este «movimiento» de la fuente aparente del sonido estuviera acompañado de un cambio de volumen de la voz. La crítica de *Variety* opinó que, en primer plano, «su voz sonaba como alejada de ella, hacia un lado o hacia atrás». Para Richard Watt Jr., «había momentos en que el sonido parecía provenir no de la boca de Miss Talley, sino de un punto situado detrás de ella. La posición de los altavoces no cambiaba, pero los críticos no habían aprendido a tener en cuenta este hecho en su experiencia del cine sonoro» (*The Dawn of Sound*, pág. 20).

Esta observación es verdaderamente apasionante y determinante. Por una parte, prueba que el espectador ya se planteaba problemas de «punto de escucha» (desde dónde se escucha el sonido) y de la coordinación de éste con el «punto de vista» de la cámara. Por otra parte, pone de relieve el proceso de *imantación espacial*, fenómeno mental que hace que localicemos la fuente del sonido en el punto aparente de su procedencia (desde dónde lo vemos venir).

más que desde el lugar desde donde realmente lo oímos. En efecto, los críticos no parecían sorprenderse de que la voz no proviniera de detrás de la pantalla; la fuente real del sonido (en el espacio real de la sala y no en el espacio ficticio de la imagen) no les llamaba la atención más que cuando existía una ruptura de la continuidad espacial en la presencia de la música, dicho de otro modo, cuando el sonido saltaba de un lugar a otro.

Actualmente, constatamos que dado que la música está integrada en el filme, trátese de «música de pantalla» (ligada a la acción) o bien de «música de fondo» (no ligada a la acción), intentamos darle técnicamente, excepto en momentos cuidadosamente escogidos, una presencia constante, sin una ruptura brutal de localización sonora.

El citado programa, de gran interés para nosotros, ofrecía otra novedad al presentar el primer fragmento orquestal filmado de la historia del cine, la obertura *Tannhäuser* tocada por los 107 músicos de la orquesta filarmónica de Nueva York, dirigida por Henry Hadley: en él ya se observaban, cortando planos generales de la orquesta, planos cercanos de grupos de instrumentos, cosa que ciertos críticos entendieron como efecto pedagógico, que servía para visualizar los instrumentos. Para obtener este efecto sin tener que interrumpir la filmación y la ejecución, habían utilizado un sistema de filmación con varias cámaras simultáneas, sistema análogo a las actuales grabaciones televisivas, que iba a conocer un cierto éxito en los inicios del cine sonoro, incluido el cine-teatro filmado, por razones prácticas evidentes: permitía variar los ángulos de toma sin obligar a practicar un complejo montaje de sonido, por entonces bastante difícil.

Como prueba suplementaria del hecho de que la música difundida en público por altavoces conocería, gracias a la amplificación eléctrica, una calidad sonora convincente, citaremos que este programa incluía, en el entreacto, la difusión sin imagen de la obertura de *Mignon* de Ambroise Thomas. El crítico de *The Etude*, en relación al conjunto del programa, destacaba, más que la sincronización constante entre sonido e imagen, el hecho de que «la música [ya no fuera] un pequeño y frágil hilo de sonido, sino que poseía la plenitud del original [*the full volume*], de una manera apenas creíble». Oír una orquesta al completo, con un volumen bastante fuerte, constituía una experiencia nueva.

A partir de este acontecimiento, Fox añadió un acompañamiento musical pregrabado a varios filmes mudos. *Alas* (Wings, 1927) de William Wellmann, historia de la amistad, comprometida por una rivalidad amorosa, de dos pilotos durante la guerra de 1914, rodada sin sonido, fue proyectada con una pista sonora que incluía efectos de sonido además de música compuesta por John Stephen Zameinck. Su arreglo para orquesta continuó siendo aún interpretado en directo en las grandes salas (que seguían manteniendo su propia orquesta), mientras que la Paramount, productora del filme, no registró, para el *copyright*, más que una reducción para piano.

De hecho, esta partitura de 181 secciones es una compilación de títulos (marchas de John Philip Sousa, fragmentos del *Sueño de una noche de verano*, de obras de Chaikovski, Rachmaninov, Gounod, Lalo, Verdi o de canciones francesas y americanas), combinada con algunos temas originales, algunos *leitmotiv* para personajes principales, junto con un *love theme*.

En abril de 1927, la compañía Fox lanza las *Fox Movitone News*, noticiarios de actualidad sonoros, musicales en su mayor parte, ya que eran filmados con poco sonido sincronizado. El peso y el alto consumo eléctrico de los aparatos de grabación sonora óptica, hasta los años cincuenta, impedirán captar fácilmente el sonido en exteriores, a menos de disponer de un camión especialmente equipado y de poder conectar con una fuente eléctrica o bien enchufarlo a un grupo electrógeno. Estas condiciones eran poco propicias a la hora de captar la actualidad en directo, aun cuando hacía mucho tiempo que existían las cámaras autónomas portátiles. Por esta razón, durante bastantes años, los noticiarios, casi siempre mudos, necesitarán una sonorización *a posteriori*, a base de sonidos de sonoteca (especialmente para las noticias de guerra) y se proyectarán habitualmente con un acompañamiento musical y orquestal «expresivo». La televisión conservará mucho tiempo este principio para los temas de actualidad, incluso después de que se inventaran los magnetófonos portátiles que permitirán grabar el sonido en cualquier lugar y circunstancia.

Otra conciencia de la sala de cine

No es por azar que el primer largometraje sonoro sincronizado, *Don Juan*, aborde un tema particularmente explotado por la ópera. El sueño había sido presentar verdaderas óperas filmadas completas, pero ante la dificultad que representaba una empresa tan gigantesca, los autores se ceñían a fragmentos de ópera, dado que no existía seguridad de obtener una acogida del público que rentabilizara la inversión. Los fragmentos de ópera filmados (como el cuarteto de *Rigoletto*) tenían la ventaja de poderse combinar con cosas más ligeras en programas variados. Así, en muchas salas, empezaron a reemplazar las «atracciones musicales» del principio de las sesiones, realizadas hasta entonces por intérpretes en persona, por cortometrajes Vitaphone, que ofrecían los mismos ingredientes espectaculares —danzas, canciones, números de circo—, bajo una nueva y espectacular forma, a menudo más barata, porque estaba grabada. La idea del cortometraje permitía adaptar el programa a los supuestos gustos del público, según las salas y según las ciudades. Así lo precisa el historiador Charles Wolfe: «Contrariamente a los grandes filmes que se estrenaban con mucha publicidad y después conocían una carrera sagazmente orquestada que les llevaba del riguroso estreno exclusivo hasta la explotación de barrio, los cortometrajes Vitaphone eran tratados no tanto como acontecimientos cinematográficos, sino más bien como un repertorio comercial de *performances* musicales grabadas —grabaciones fonográficas con acompañamiento visual— que podían proyectarse y gustar de modo permanente» (*The Dawn of Sound*, pág. 38).

En estos filmes, cuando se trata de orquestas filmadas, los intérpretes y los directores de orquesta mimetizan la presencia de un público real, en el mismo espíritu que el discurso de Hays: vemos, por ejemplo, al principio y al final de varios de estos filmes, cómo el director de orquesta se inclina hacia diferentes lados y no sólo hacia la cámara orientada frontalmente, como si se encontrara delante de una sala real, en la que tendría lugar la proyección del filme. Para nosotros se produce una contradicción particularmente sorprendente y cómica entre el espacio llamado «profílmico» (mostrado por la cámara) y el espacio en que se encuentra el público de la sala de cine, cuando el director es filmado desde diferentes ejes —de cara y de lado— por diferentes cámaras filmando simultáneamente. Así, en el caso de la ejecución de una obertura, Hermann Heler es mostrado en plano general inclinándose hacia el público, de espaldas a la orquesta. Después se gira hacia otra cámara, que le toma de costado y de más cerca, y allí se inclina de nuevo tres veces, hacia la izquierda, la derecha y el centro «como si la cámara representara a otro auditorio, al que habría que prestar atención en varios frentes diferentes» (Charles Wolfe, *op cit.*, pág. 38).

Dado que este tipo de convención y de atención al público había sido abandonada desde hacía mucho tiempo en los espectáculos de cine mudo, parece ser que la difusión de una música emitida no por instrumentistas presentes en la sala y situables geográficamente, sino por altavoces que expandían el sonido, creó, durante un tiempo, otra *conciencia* de la sala de cine, a falta de un soporte visual de imantación espacial.

No será la primera vez ni la última que la música recree un nuevo lugar; el sonido «dolby» de los primeros filmes de *rock* en los sesenta y los setenta, creó exactamente la misma sensación.

La música subyugada

Hay algunos testimonios valiosos de compositores que dan un punto de vista «profesional» sobre las grabaciones de la época, como el de Darius Milhaud, en *La Revue du cinéma*, del 15 de noviembre de 1929:

«En 1927, yo había escuchado el Vitaphone en Nueva York [...] en un filme de Sidney Chaplin extremadamente largo. La adaptación sinfónica, tocada por la orquesta filarmónica, inundaba los oídos con un sonido espeso, un poco confuso, especie de neblina sonora llena de excelentes intenciones, pero que te dejaba confuso y turbado. Después, como demostración, se oía una pieza de *jazz*, un cantante acompañado al piano, un vuelo de gaviotas con sus chillidos, el estruendo de un motor de avión, un cuarteto de cuerdas. A esto le siguió una especie de alivio, respirábamos mejor [...]. El error había sido querer utilizar una gran orquesta.»

Milhaud, como la mayor parte de compositores y técnicos de la época, admite aquí que la escritura de una partitura destinada a ser grabada exigía una aplicación de criterios de orquestación diferentes, criterios que intentó aplicar cuando él mismo se estrenó en la música de cine. Para un filme de Cavalcanti, *La Petite Lili*, Milhaud precisó que había «utilizado una técnica de orquesta especialmente adaptada a las actuales exigencias del micrófono (supresión del oboe que se oía mal, uso moderado de la flauta, a menudo débil, así como de timbales y percusión)». En su opinión, tales limitaciones serían pronto superadas con el progreso del micrófono, pero deplora que la firma alemana Tobis, donde él trabaja, que fue pionera en Europa en el desarrollo del cine sonoro, no tenga un sistema de sincronización racionalizado, obligando al director de orquesta a grabar cierto número de «tomas» de la misma secuencia con diferente tempo, para poder elegir después la buena. Más tarde, diversos sistemas, como el que consiste en dirigir la partitura delante de una pantalla donde el filme montado se proyecta por fragmentos, aportarán una solución a este problema. Finalmente, Milhaud se maravilla ante la posibilidad de que en el montaje se pueda sustituir una nota falsa por otra correcta, aislada en otra grabación, posibilidad nueva por entonces. Desgraciadamente, la mala calidad, «deplorable, obstruida, sorda» de la difusión en sala y el hecho de que no existiera «ningún tipo de garantía sobre la calidad de emisión» continúan siendo un punto desfavorable.

En lo tocante a los directores, muchos se felicitan, evidentemente, de poder controlar el elemento musical, que se escapaba, incorporándolo al filme. Algunos, como Jean Renoir, aprovechan para usar el mínimo de música, y siempre justificada. Frank Capra cuenta en sus memorias que «ahora podíamos poner nuestra propia música en la banda sonora del filme, en lugar de ser tributarios de las motivaciones musicales muy personales de tal o cual organista excéntrico, o pianista de cabaret» (*Hollywood Story*, pág. 153).

El filme que inclinó la balanza

Ciertamente, durante los años que siguieron a la primera proyección, las producciones Vitaphone continuaron dando un lugar preponderante al canto filmado, realizando el sueño narrado en la novela de Julio Verne, *El castillo de los Cárpatos*.

No es de extrañar que fuera alrededor de un cantante popular de la época, Al Jolson, que se construyera el primer largometraje calificado —más o menos apropiadamente— de «hablado», *El cantor de jazz*, cuyo éxito iba a decidir la continuidad del género. Lo extraño de este filme —que cuenta la historia del hijo de un chantre de sinagoga, que insiste, contra la voluntad de su padre rabino, en ser cantante de *jazz* (a veces con un maquillaje de *minstrel* negro)—, reside, para el espectador contemporáneo, en el hecho de alternar la fórmula del cine mudo (diálogos resumidos por rótulos y música de acompañamiento, en este caso sinfónica y grabada) con cierto número de canciones o cantos religiosos sincronizados, audibles e integrados en la acción. La única secuencia hablada está formada por un monólogo de Jackie Rabinowitz (Al Jolson) dirigido a su madre, prometiéndole que cuando sea famoso y rico, la mantendrá y cubrirá de regalos... Parece ser que el público fue particularmente tocado por un momento elevadamente simbólico, situado poco después, en el que el padre del protagonista interrumpe con un *stop* proferido con firmeza una canción de Irving Berlin, *Blue Skies*, cantada por Jackie delante de su madre, volviendo a sumergir el filme en el silencio. Este silencio es aquí no solamente el cese del diálogo y del canto, la ruptura de la cadena oral, sino también, durante algunos segundos, una supresión de todo sonido audible, antes de que el acompañamiento musical vuelva a irrumpir, con una verdadera explosión sinfónica extraída del punto culminante de la obertura *Romeo y Julieta* de Chaikovski. Notemos, como lo hace Michel Marie, que este monólogo hablado de un minuto y veinte segundos, improvisado por Al Jolson, en tanto que «la madre no responde más que con monosílabos y sigue encerrada en la representación afonal, la del cine mudo» (*Dictionnaire des films*, pág. 131) se apoya de alguna manera en el canto, ya que al hablar el protagonista, sentado al piano, teclea unos acordes que son como el acompañamiento de su discurso, de un «melodrama».

No era éste el primer momento hablado de la historia del cine: otros cortos o mediometrajes incluían algunos fragmentos, pero este caso fue determinante. Asistimos, a partir de entonces, a un período complejo y pletórico, donde bajo el nombre de cine hablado, cantado o sonoro —jamás se llamaba cine musical ya que el cine ya era musical de por sí— se propusieron fórmulas de lo más extraño y dispar.

Durante un cierto tiempo, cuando hablamos de que un filme es tan sólo sonoro, esta fórmula ambigua sobrentenderá implícitamente el hecho de incluir no diálogos hablados sino un acompañamiento musical continuo (aunque constituido por secuencias diferentes encadenadas, en el espíritu del cine mudo) grabado y sincronizado con la imagen, junto con algunos efectos sonoros concretos. Algunos filmes realizados después del triunfo del «sonoro», propiamente dicho, siguieron fieles a esta estética —*Tabu* (Tabu, 1931) de Murnau—, que se prolonga, gracias a la obstinación de Chaplin, hasta 1936, con *Tiempos modernos* (Modern Times). Incluso podemos decir que un filme tan célebre como *Alexander Nevski* (Alexandr Nevski), de 1938, es el continuador de este espíritu, al menos en buena parte de sus secuencias, formadas por imágenes mudas (es decir, desprovistas de ruidos y de palabras) montadas con música instrumental o coral compuesta de fragmentos diferentes.

Lo que de hecho nos sorprende hoy, en estos filmes donde la música es ininterrumpida y especialmente en *El cantor de Jazz*, es su vertiente secuencial: en efecto, la música no se presenta como un flujo homogéneo y constante, sino como una serie de fragmentos distintos y contrastados en la expresión y el tempo. Cabe señalar que los responsables de estas partituras eran directores musicales como William Axt y Hugo Riesenfeld, que habían trabajado para filmes mudos, haciendo arreglos musicales destinados a salas de riguroso estreno. Existe un claro intento de trasladar esta concepción secuencial al cine sonoro, tendencia que incluso encontraremos en una película francesa rodada sin sonido y sonorizada posteriormente, *Prix de beauté* (1930) de Augusto Genina. Esta concepción se vio reforzada por la costumbre de combinar, en el curso de un mismo filme, melodías conocidas: piezas populares, temas clásicos, etc., de manera bastante similar a como encadenan algunos *road movies* actuales, con el simple pretexto de que los personajes viajan en coche, melodías de diferentes estilos adaptadas a las diversas escenas. Como reacción a esta concepción secuencial y popular, cosida con hilo blanco, los compositores de los años treinta intentarán crear un tejido musical más continuo, fundido con el filme, en un «recitativo» musical. Esta búsqueda no se hará sin tropiezos ni dificultades.

El cantor de jazz, expresión de una plegaria

«*In every living soul, a spirit cries for expression —perhaps this plaintive, waking song of Jazz, is after all, the misunderstood utterance of a prayer*» (En toda alma viviente, un espíritu llora por expresarse; tal vez este canto plañidero, que nace del *jazz*, después de todo, sea la manifestación incomprendida de una plegaria»). Este rótulo inicial, subrayado por una música genérica de particular gravedad, nos plantea el tono dramático, tal vez melodramático, de *El cantor de Jazz*, un filme que, movidos por su título, clasificamos a menudo dentro del género musical. Sin embargo, su historia no es, en absoluto, un mero pretexto para las canciones.

El filme empieza mostrando al héroe, Jackie Rabinowitz, siendo niño: mientras que su padre, chantre de una sinagoga, se queja de la tardanza de Jackie al servicio, impacientándose al no verle, su madre le defiende, preguntándose si el chico realmente desea convertirse también en chantre de sinagoga.

Vemos —filmado desde lejos— al chico cantar una pieza de *jazz* en un café. Uno de los clientes, amigo de la familia Rabinowitz, habiéndole visto, va a avisar a sus padres. Volvemos a ver a Jackie en el café, cantando con pericia, hasta en el momento en que es interrumpido por el vecino, que se lo lleva cogido por la oreja. Fijémonos en un detalle que, en relación a las convenciones del cine mudo, no era algo insólito, pero en adelante sí lo será, retroactivamente. Cuando Jackie es interrumpido, el canto sincronizado cede su lugar a la orquesta de acompañamiento del filme, que empieza una música «de fondo» seria y plañidera, mientras que, en la imagen, el pianista que acompañaba al chico continúa tecleando alegremente con un ritmo totalmente diferente, como si perteneciera a otro mundo, al de la imagen.

Jackie se escapa de casa. Su padre constata su ausencia y le repudia. El chantre canta en la sinagoga la melodía del *Kol Nidre*, con una voz sincronizada, que continúa escuchándose en el apartamento de la familia, cuando el chico se lleva el retrato de sus padres. La voz del padre, por tanto, no está ligada a la imagen. Posee una relativa ubicuidad, o más exactamente, su audición no está en absoluto ligada a lo que la imagen muestra en un momento determinado.

En Londres, algunos años más tarde, siendo Jackie ya adulto, ahora con los rasgos de Al Jolson, canta con éxito música de *jazz* en un restaurante. Sin embargo, cuando vuelve a la mesa y se pone a charlar con una cliente que más tarde se convertirá en su novia, su voz hablada ya no se oye. En cambio, empieza a oírse una melodía de baile y aplausos, ambos asociados al ambiente sonoro del lugar. Es como si la palabra y el canto pertenecieran a dos registros diferentes, y únicamente los ruidos de cierta intensidad tuvieran suficiente peso específico como para estar presentes, un código del que Rick Altman ha localizado muchos ejemplos en la época.

En adelante, en su manera de representar o de utilizar la música emitida en la propia acción, el filme no deja de sorprendernos, sea utilizando convenciones ya desaparecidas, sea contrariamente «osando» utilizar nuevas ideas. Por ejemplo, en una escena situada más adelante, en que el chantre Rabinowitz hace ensayar a un joven el himno religioso del *Kol Nidre*, vemos a este último cantar, pero, de acuerdo con la tradición del cine mudo, es la orquesta quien evoca su canto, transcrito para instrumentos. Más adelante Jackie asiste en Londres a un concierto de música litúrgica judía, dado por un gran chantre de sinagoga. Durante algunos segundos, para él, la figura de su padre, que él imagina presente en aquel espectáculo, sustituye a la del chantre, perfectamente sincronizada con el fragmento musical que se escucha, ¡aunque dos cuerpos estén utilizando sucesivamente una misma voz! Por supuesto, en el espíritu de los autores del filme, aquí no se trataba de una audacia modernista: este efecto de «plano mental», que viene a sustituir por algunos segundos a la realidad, es un efecto extremadamente habitual en el cine mudo. El hecho de añadir una voz cantada, que entra dentro de la lógica del filme, no hace sino superponerse a esta convención. Retroactivamente, esta superposición de medios nuevos sobre un código bien establecido crea un efecto irrealista para nosotros.

Durante una escena que se desarrolla en un teatro, Jackie conversa en primer plano con su prometida, mientras que en un segundo plano unas chicas están ensayando, levantando sus piernas al ritmo de una música que parece endiablada. La música que escuchamos mientras tanto como fondo es un vals, en consonancia con el tono romántico de la escena, pero que está absolutamente fuera de lugar con el ritmo al que bailan las chicas, ritmo que no oímos. Algo más lejos, una escena entre dos inofensivos charlatanes judíos da pie a una música cómica que «traduce» sus palabras, al estilo de la célebre composición de *Cuadros de una exposición* de Mussorgski, «Samuel Goldenberg y Schmule».

Observemos la variedad de situaciones musicales en este filme que es —repitámoslo— un filme serio, que no se puede entender si tomamos por un simple pretexto de guión las graves preguntas que suscita: ¿es el *jazz* una expresión espiritual? ¿Es toda la música una forma de plegaria?

Por supuesto, al cabo de cierto tiempo, los autores empiezan a darse cuenta de algunas contradicciones, especialmente las creadas por la superposición de la palabra con la música de acompañamiento. Por ello, el siguiente filme, *Lights of New York*, en dos bobinas, será una obra totalmente hablada, con decorados de estudio y sin música.

Comercialmente, *El cantor de jazz* tuvo menos éxito que otros filmes posteriores. Como hemos descrito, se trata de un producto híbrido, por lo que está de moda minimizar su importancia histórica. Para nosotros, sin embargo, su alcance simbólico es considerable. Dejando de lado la cuestión del diálogo y de la manera en que el *stop* proferido por el padre, que interrumpe las efusiones entre madre e hijo, fundando una prohibición sobre la que se irá construyendo el resto del filme (Michel Marie ha tratado muy a fondo este hecho en un artículo)[4] nos limitaremos aquí a subrayar que, por lo que respecta a la música, el filme plantea cierto número de temas que en adelante serán retomados con insistencia, especialmente en muchos filmes musicales.

Así, aunque en muchos filmes mudos se podían alternar, sin una intención o efecto precisos, fragmentos de música popular con arreglos musicales más clásicos, en una amable cohabitación, a partir de *El cantor de jazz*, parece que el recurso del contraste musical entre «*jazz*» y «clásico» o entre «profano» y «sacro», puesto en evidencia como tal, se convierte en el resorte de la acción, un dilema para un personaje, llevado aquí hasta el límite, hasta lo absoluto y trágico. El padre de Jackie muere por la partida y el repudio de su hijo, vendido a la música profana, mientras que éste sufre terriblemente al no poder conciliar su fidelidad familiar con su gusto por el *jazz*. La música es el lugar en el que se desarrolla este duelo, esta decisión.

Es fácil entender la razón por la cual el cine sonoro otorga una fuerza inédita a estas oposiciones: no sólo hace que escuchemos las *notas* de la música, sino también sus *sonidos*. Por tanto, permite establecer el contraste entre una voz ronca, barriobajera, una melodía popular, cantada con una voz noble y grandiosa. Esta oposición entre *jazz* y música clásica será el tema de varios dibujos animados de la serie *Sinfonías tontas* (Silly Symphonies), de la que hablaremos más adelante, así como de un cortometraje que enfrenta a Judy Garland y Deanna Durbin, la primera cantando *jazz* y la segunda cantando *coloratura*.

La transformación del cine mudo en cine sonoro se realiza más o menos rápidamente según los países, de acuerdo con su equipamiento, su situación geográfica, política, económica, etc. Tal transformación se efectúa rápidamente en Estados Unidos y llega a su total consecución en poco tiempo.

Durante un cierto tiempo, en este período de transición, se recurre a fórmulas mixtas. Por ejemplo, la orquesta de la sala continuaba tocando en algunos momentos de la proyección de un filme, mientras que en otros momentos se utilizaba una grabación fonográfica, cosa que por entonces se llamaba «música mecánica».

---

[4] «La bouche bée», en *Voix-off, Hors Cadre,* n. 3, París VIII.

Algunos aceptan de buen grado que la orquesta esté grabada. Por ejemplo, Louis Aubert (*Musique d'écran*, pág. 96) quiere convencer a los melómanos inquietos afirmando que el sonoro, lejos de degradar el acompañamiento musical, les aportará un «doble beneficio. Tendrán la seguridad de no volver a oír a sus autores favoritos destrozados por instrumentistas mediocres, cosa que sucedía muy a menudo. Por otro lado, la perfección de la grabación de hoy en día es tal que puede reproducir los matices más sutiles, y todos los timbres conservan su personalidad».

La *Revue du cinéma*, a propósito del estreno de la primera versión de *Show Boat* (n. 10, 1 de mayo de 1930) nos revela cómo los exhibidores mezclan fragmentos con orquesta «de carne y hueso» durante la proyección, bajo el pretexto de «corregir el aspecto desagradable que pueda tener la música mecánica.[...] Para dulcificar el penoso aspecto de los diálogos surgidos de la pantalla, hacen que la orquesta toque al lado mismo». En algunas proyecciones de *Les Trois Masques*, filme sonoro francés, el diálogo grabado era acompañado y, según algunos, incluso ensordecido y tapado por la orquesta que tocaba en la sala.

Este período transitorio es igualmente dramático para los músicos de orquesta de cine, que son despedidos en masa. Únicamente en París, ya se contaban por miles. Según *Ciné Magazine*, «el paro que sobrevendría con la supresión de una parte de las orquestas de cine, reemplazadas por la música mecánica y las emisiones sincrónicas [*sic*], se convertirá en una auténtica catástrofe» (*Musique d'écran*, pág. 100). La revista añade: «Un vivo movimiento de hostilidad se está empezando a dibujar en el mundo de los músicos americanos contra el filme sonoro, que ellos designan desdeñosamente bajo el nombre de «música en conserva». En los periódicos de aquel país se consagran páginas enteras de publicidad para luchar contra los *talkies*. Se ha formado una especie de sindicato de músicos [...] Es cierto que el nuevo invento causa un considerable perjuicio no sólo a los músicos de orquesta, sino también a los fabricantes de instrumentos. En Estados Unidos hay cerca de 70.000 parados entre el gremio de los que viven de la música».

En Italia, la resistencia contra el filme extranjero sonoro conlleva una práctica singular: los filmes se distribuyen en versión muda, cortando su sonido original y añadiendo rótulos en italiano. Directores de orquesta del país arreglan o componen una música nueva. Sin embargo, el doblaje acabará con esta fórmula. Los intérpretes que tocan en directo están condenados. Esta «mecanización» de la música de cine será incluso el tema de un filme de los principios del sonoro, *¡Viva la libertad!* (À nous la liberté, 1931) de René Clair, en el que se nos muestra una gigantesca fábrica de fonógrafos, que representa implícitamente el fin del músico presente en la sala.

La mayoría de estos músicos pierden su empleo, aunque una minoría lo recuperan gracias a las orquestas que se utilizan para grabar música de películas en estudio. Otra parte, o tal vez los mismos, tocan en los platós de rodaje donde se ruedan comedias musicales, muy numerosas en la época. Dado que el sonido se grababa a menudo en directo en el plató, junto con la imagen, los músicos debían tocar tantas veces como tomas se hicieran, con lo que nuevamente podían trabajar jornadas completas. Un poco más adelante, con la adopción del sistema de *play-back*, en el que la música es grabada previa e independientemente, se reducirán más aún las posibilidades de trabajo, al no requerirse el trabajo de los músicos más que para sus sesiones de grabación aisladas.

En un segundo filme sonoro, *Murder* (1930), Hitchcock encuentra la manera de utilizar la orquesta del estudio londinense en que trabaja. Les hace tocar en directo, en el rodaje, el preludio de *Tristán*, que se supone que está sonando por la radio encendida en el apartamento del protagonista mientras éste se afeita.

Por entonces, como imitación de la Vitaphone Symphonic Orchestra, los grandes estudios americanos insisten especialmente en mantener una orquesta propia para grabar las partituras de las películas. A este efecto contratan a un director musical, sobre quien recae el honor de componer el indicativo musical asociado a la «marca» de la empresa.

La London Filme Orchestra, en el seno de la London Filme, fundada por Alexander Korda, se convirtió en una de las orquestas más reputadas, especialmente gracias a su director Muir Mathieson, quien puso a grandes orquestas sinfónicas al servicio de la grabación de música de cine. Debutará en la London Filme en producciones como *El fantasma va al oeste* (The ghost goes West, 1936) de René Clair (música de Misha Spoliansky) o *Rembrant* (Rembrandt, 1936) de Alexander Korda, con Charles Laughton en el papel del pintor. La celebridad de Muir Mathieson estará particularmente ligada a la trilogía shakespeariana realizada por Laurence Olivier, donde dirigirá las músicas de William Walton para *Enrique V* (Henry V, 1944) en color, *Hamlet* (Hamlet, 1948) y *Ricardo III* (Richard III, 1955).

A causa de los problemas técnicos y de montaje (especialmente, al principio, la necesidad de grabar sonido e imagen en el mismo soporte), habrá que esperar hasta 1930-1931 para poder poner una música de fondo en los diálogos, música que pueda ser cortada independientemente de la imagen y que permita, como en tiempos del cine mudo, construir una solución de continuidad entre los planos. A veces, esta dificultad se supera haciendo que la música sea grabada por una orquesta presente en el plató, y filmando con varias cámaras. En 1932, en Estados Unidos se adopta la técnica de grabación de diálogos, ruidos y música sobre pistas separadas. El filme de efectos especiales de Cooper y Schoedsack, *King Kong* (King Kong, 1933) es un banco de pruebas para esta nueva técnica, que además permite doblar los diálogos a lenguas extranjeras, conservando la música original. Esta técnica es, además, relevante en lo que concierne a la «música continua de fondo para diálogos», y representa una síntesis que sentará precedente, entre el dramatismo musical del cine mudo y el naturalismo del sonoro.

El filme de cantante

Observamos cómo nace, en diferentes países, una multitud de filmes que adaptan obras de teatro, mientras que la acción de otros muchos pone en escena a algunos cantantes, como en los primeros éxitos de Al Jolson.

Al comienzo, era necesario grabar la voz y la imagen simultáneamente y, con frecuencia, se practicaba el doblaje o el *play-back* musical en directo. De la misma manera que, en 1929, para el rodaje de *La muchacha de Londres* (Blackmail) de Hitchcock, una actriz inglesa pronuncia «fuera de campo», los diálogos de la *star* alemana Anny Ondra que aparece en la imagen, y cuyo acento era excesivamente pronunciado, igualmente un cantante, situado fuera de campo, en el plató, puede prestar su voz para un *play-back* simultáneo. Más adelante, el canto se «doblará», antes de poner a punto definitivamente el *play-back* bajo su forma actual.

Evidentemente, el éxito del filme de cantante, a finales de los años veinte e inicio de los treinta, coincide con una explotación discográfica y radiofónica intensa. «Los editores de discos, obedeciendo a una ilusoria eclosión de pseudoéxitos en veinticuatro horas, graban sin descanso. Desde septiembre de 1930 hasta marzo de 1931, se publicaron cerca de mil discos en Francia, a mayor gloria del cine sonoro» (*Revue du cinéma*, tomo primero, pág. 93). Este fenómeno había empezado realmente en el cine mudo, por ejemplo con las grabaciones de Chaplin tocando el violín y dirigiendo sus propias composiciones. Sin embargo, lo que evidentemente confiere a este género una nueva envergadura es precisamente el filme cantado. Durante años, la única música de cine realmente explotada en discos a gran escala se limitará a canciones o temas fáciles y cortos, como por ejemplo los de *El tercer hombre* (The Third Man, 1949). El microsurco de 45 revoluciones, a partir de los años cincuenta, será el vehículo para ciertas músicas de película, de cuya música sólo solía publicarse el tema principal, a menudo añadiéndole letra. El disco de larga duración de música de filmes, antes de los inmensos éxitos obtenidos por las «recopilaciones» de Ennio Morricone, no interesará más que a fervientes coleccionistas, e incluso será producido por aficionados o por profesionales desinteresadamente.

El cine cantado de los años treinta permite también que ciertos tándems de letristas y compositores, como Rodgers y Hart, conozcan nueva gloria y fortuna, al popularizarse tan ampliamente sus canciones.

Al principio, en los guiones de estas películas, la voz cantada del protagonista masculino, su «órgano», se presenta a menudo como un tesoro oculto tras un aspecto común y corriente, cuya revelación causa sensación. Es algo que se situará en un registro y en un plano de realidad, de la verdad del ser, totalmente diferentes al de su voz hablada, oposición que rara vez ha desempeñado papel alguno en géneros teatrales como la ópera cómica, la opereta o el vodevil, que sin embargo alternan canto y diálogos. En Francia, uno de los primeros grandes éxitos de los inicios del cine sonoro fue *La route est belle* (1930) de Robert Florey, historia de un popular cantante callejero (René Lefevre) que se convierte en una estrella, aprende buenos modales, y canta el *Don Juan* de Mozart. Igualmente, *La chanson d'une nuit/Das Lied einer Nacht* de Anatole Litvak (1932), rodada en Austria, cuenta la historia de un cantante de fama mundial (interpretado por Jan Kiepura) que, tras fugarse a Italia, donde se ve obligado a probar su identidad, debe entonar una gran aria en el cuartelillo. Ramon Novarro es el héroe de *Sevilla de mis amores*, mientras que Lucien Muratore protagonizará *Chanteur inconnu* (1931) de Victor Turjanski, cuyo enrevesado tema gira una vez más en torno a la máscara y la voz: «Un cantante, al que se creía muerto, reaparece amnésico en Rusia. De vuelta a Francia, da un recital, oculto bajo una máscara y se aparece como un fantasma al hombre que le había querido eliminar, y a su mujer, quien nunca dejó de amarle».

Así, el motivo recurrente del talento vocal escondido en un individuo de aspecto ordinario permite que los personajes viajen de un extremo a otro de la escala social, de las calles a las casas burguesas, dando lugar a situaciones dramáticas o cómicas tales como duelos, dilemas, confrontaciones y contrastes musicales. El tema será fuente de filmes populistas así como de películas de «ambientes elegantes». A veces, es el elemento clave sobre el que gira la obra, sea para hacer soñar con la desaparición de las clases sociales, sea para criticar esa ilusión. Esta tradición pervivirá durante la mayor parte del sonoro, al menos hasta mediados los sesenta, y permitirá ver al tenor Mario Lanza o al gran intérprete wagneriano Lauritz Melchior interpretando papeles de pescador o camionero.

El cine sonoro en sus inicios es, a decir verdad, deliberadamente plebeyo, populista, bailarín, canalla e insolente, como lo son los hermanos Marx.

Uno de los más famosos tándems de cantantes de la pantalla, el de Maurice Chevalier y Jeanette McDonald, es representativo a este respecto: un filme como *La viuda alegre* (The Merry Widow, 1934), dosifica los elementos jocosos con la distinción, y lejos de ser una criatura ideal y etérea, Jeanette McDonald añade a su clase natural un humor agudo. El cine sonoro de entonces retoma géneros musicales clásicos como la opereta vienesa (especialidad, en la pantalla, de Lubitsch y de Rouben Mamoulian), probablemente a causa del feliz equilibrio que permite efectuar entre elementos cultos y populares. Por oposición, encontramos pocas óperas en los primeros filmes sonoros, a pesar de que, como hemos visto, Vitaphone había empezado por filmar arias de Verdi. Si el divorcio entre la fotogenia de los cantantes clásicos de la época y la exigencia de realismo puede considerarse una de las razones principales de esta ausencia (problema resuelto más tarde por el *play-back*, cuando una actriz presta su físico a una cantante que sólo aporta su voz), otra importante razón se debe a los problemas técnicos que plantea la restitución de la orquesta. No obstante, uno de los filmes de arte más célebres de la época fue la versión del *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, puesta en escena por Max Reinhardt y filmada por William Dieterle: *El sueño de una noche de verano* (A midsummer night's dream, 1935), con música de Mendellsohn, arreglada por Erich Wolfgang Korngold.

El duelo entre gran música y música de *jazz*, en *El cantor de jazz*, parece haberse decantado temporalmente por esta última. La música de carácter ligero tiene pista libre en este momento, en detrimento de la música clásica sinfónica, que desempeñaba un papel importante en el cine mudo, papel que retomará más adelante.

Este duelo continuará, en efecto, hasta mediados los años treinta, período en que el cine, especialmente el americano, se hace distinguido, recurriendo a compositores sinfónicos y abandonando cierto populismo.

En *San Francisco* (San Francisco, 1936), de W. S. Van Dyke, filme «retro» situado en la época del famoso terremoto de 1906, «la variedad de registros musicales del filme —según Alain Masson—, se apoya sobre un hallazgo de guión[5] que hace que la protagonista dude entre la ópera y el cabaret, mientras que la música culta, ligada al personaje del sacerdote (Spencer Tracy), opone su incontestable elevación a aquellas otras artes más o menos frívolas, pero igualmente profanas [...]. Con todo, los números musicales, desde el *Fausto* de Gounod hasta las canciones de cabaret, carecen de autonomía alguna en la puesta en escena: se ven interrumpidos por la cara de algún espectador, un plano sobre un palco o una mesa. Únicamente los himnos se benefician de un silencio respetuoso» (*Comédie musicale*, pág. 228). El final del filme muestra a los sobrevivientes del terremoto, en cortejo, con el consiguiente triunfo de la música sacra.

---

[5] De hecho, como hemos visto, se trata de una figura clásica del cine de la época.

Jazz y música negra en el cine americano

Jazz —término que en la época designaba todo tipo de música de baile con algo de *swing*— es en este período una palabra mágica, sinónimo de hálito dionisíaco. Ello nos lleva a hablar de la presencia de artistas negros en el cine americano de los inicios del sonoro. Esta presencia fue capital, aunque reducida. Filmes como *Aleluya* (Hallelujah, 1929) de King Vidor, melodrama de amor, sexo, religión y asesinato, interpretado enteramente por actores negros (siguiendo una fórmula segregacionista que prevalecerá durante mucho tiempo), gozaron, en su momento, de una acogida colosal entre el público y la crítica. Ciertamente, la presentación, en este filme, del negro como ser de apetitos inmediatos, cuya fuerza vital deja poco espacio a la inteligencia o al discernimiento crítico, no está exenta de paternalismo. Sigue siendo, sin embargo, un filme extraordinario, especialmente en las escenas de predicación pública y cantos de grupo, que son de una vehemencia e intensidad que no tendrán parangón en la historia del cine durante mucho tiempo.

El carácter privado y enteramente personal de la palabra en la mayor parte de filmes occidentales —cada personaje habla por turnos— tiene tendencia, como veremos, a encasillar el cine en el drama burgués. En *Aleluya*, al contrario, hay un principio de eco colectivo de la palabra individual, de repetición aprobadora de una palabra aislada por parte del grupo, de «diálogo» entre individuo y grupo, que hace que la palabra se integre perfectamente en el movimiento general. Ya en 1930, André Gide lo había visto y descrito acertadamente: «Por lo que respecta al [complemento] de la música, del canto, de los coros, gritos e interjecciones de la multitud, todo ello se confunde, de la manera más acertada, con los movimientos del conjunto, hasta el punto en que no podemos imaginarnos este filme privado de este elemento musical, que hace de *Aleluya* una especie de sinfonía con sus *allegro, andante, largo, presto agitato*, donde la propia palabra no se mezcla en el todo sino como un elemento rítmico más (*La Revue du cinéma*, n. 11, junio de 1930).

Al hablar del ritmo y del movimiento de conjunto, el escritor demuestra que ha comprendido la totalidad, que no se focaliza sobre un elemento muerto, escolásticamente definido («imagen», «sonido») sino sobre un aspecto transensorial, el ritmo y el movimiento. Añadamos que *Aleluya* fue presentado al público francés sin doblaje ni subtítulos, cosa que sólo permitía una vaga comprensión de los diálogos y reforzaba su carácter operístico, pero al mismo tiempo limitaba su éxito popular fuera de los países anglófonos.

Si *Aleluya* fuera reestrenada hoy en día, con un sonido «rejuvenecido» en Dolby Stereo y difundido por un número de altavoces importante, este filme poco conocido y poco difundido causaría sensación por su intensidad, una intensidad cuyo director (blanco) King Vidor detenta el gran mérito de no haber filtrado ni retenido.

En adelante habrá otros filmes musicales con actores negros, como *Stormy Weather* (1943), dirigido por Andrew L. Stone, aunque serán más educados, más refinados, aunque nos permiten admirar a grandes artistas como Cab Calloway en su juventud (cuyas canciones cómicas habían servido de base a ciertas secuencias surrealistas de los dibujos animados de Betty Boop, realizados por los hermanos Fleischer), así como a los Nicholas Brothers, prodigioso dúo de claqué cuyo genio será rara vez honrado por el cine. El cine de los años treinta conserva una huella audiovisual preciosa de algunos de estos grandes artistas, aunque sea durante una escena o incluso bajo una forma aséptica y risueña.

El tiempo de la música de pantalla

Naturalmente, la cohabitación sobre la pista sonora de ruidos, diálogos y música, obligará al principio a remodelar el empleo de esta última. Dado que ésta, una vez grabada, pasa por el mismo canal que los sonidos «realistas», es lógico que en los inicios del sonoro sean numerosos los filmes en que se da un esfuerzo por multiplicar, o en todo caso explotar, las situaciones que dan lugar a una «música de pantalla», que se desprende de la propia acción. Esta situación permite dar a todos los sonidos un estato unificado, que los liga a la acción presente, y va en el sentido de una especie de «realismo lírico» que, a nuestro juicio, no ha sido tratado con la profundidad que merece.

En *Abschied* (1930) de Robert Siodmark, singular filme intimista que manifiesta la deslumbrante inventiva del cine alemán de esta época en el terreno del sonido, todo ocurre en un solo inmueble. Los jóvenes protagonistas que ocupan parte de un apartamento de una pensión, tienen un vecino pianista que «aporta» involuntariamente, al interpretar ciertos fragmentos, el acompañamiento musical de varias escenas, idea ampliada por Hitchcock en *La ventana indiscreta* (Rear Window, 1954). En *Tout ça ne vaut pas l'amour* (1931), de Jacques Tourneur, Jean Gabin es un vendedor y reparador de aparatos de radio, y la única música que se oye sale de ellos. Naturalmente, el fonógrafo y la radio desempeñan un papel importante en el guión de un buen número de estos filmes, como ocasión de encuentro, comunicación y oposición entre sus protagonistas.

Estos juegos sobre la fuente musical pueden también dar lugar a revelaciones en forma de efectos teatrales. En *La tête d'un homme* (1932) de Julien Duvivier, basado en una obra de Simenon, una canción cantada por Fréhel supuestamente proveniente de la radio o del fonógrafo del vecino, envuelve el apartamento del asesino, hasta que la cámara descubre que la gran cantante estaba presente en el apartamento contiguo.

En *La golfa* (La chienne, 1931) de Jean Renoir, las únicas músicas que se escuchan provienen sucesivamente de un fonógrafo, de una pequeña pianista que ensaya en el apartamento vecino y de un cantante callejero, siempre integrados en la acción.

A veces, el carácter concreto y a menudo muy ligado a la realidad que tienen las intervenciones musicales, otorga a estos filmes un carácter voluntariamente realista, fragmentario, factual, que no deja que el lirismo se despliegue más que en destellos, como en la sublime *L'Atalante* (1933-1934) de Jean Vigo. Otras veces, al contrario, el autor intenta jugar con todas las dimensiones de simultaneidad adquiridas con el sonido, a fin de dar al filme un carácter total y sinfónico.

Sueños simultáneos y contrapuntísticos

Como sabemos, uno de los grandes efectos de la ópera (utilizable tanto para la pura emoción, como con una intención crítica, didáctica y política), consiste en la utilización del contraste por simultaneidad. Dicho de otro modo, utilizar la representación simultánea de dos elementos que contrastan por el sentido, la masa y el ritmo. Uno de los ejemplos más arquetípicos es el asesinato de Carmen, cometido al mismo tiempo que el apogeo de la corrida en que triunfa Escamillo. Ahora bien, el cine sonoro permite que oigamos un diálogo sobre una imagen que explica un discurso paralelo y contradictorio, o bien mantener presente, en espíritu, a través del sonido, a toda una multitud que, sin embargo, se encuentra alejada de la acción. Muchos filmes de los inicios del sonoro se ampararán en esta simultaneidad. Hitchcock le será siempre fiel. Sus experimentos producirán efectos tan fuertes que la mayor parte de ellos pasarán a ser figuras cinematográficas banales y, de golpe, dejarán de aparecer como efectos. Así, casi todo lo que en esa época se soñó como «contrapunto», hoy ha pasado a ser una figura corriente, dejando de parecer audaz.

Robert Siodmak, en el singular filme *Abschied*, del cual ya hemos hablado anteriormente, intentará poner en juego, concretar, la teoría en términos bastante confusos, cosa que casi es una tradición en este campo: «Mientras que el cine mudo se estructuraba a partir del movimiento de las imágenes, una en relación con la otra, el sonoro vive del movimiento dentro de la propia imagen [...]. Si, por ejemplo, hay que filmar una escena completa en un plano, habrá que desplazar el movimiento en primer término (en que actúan los actores) a un segundo término, donde interfieren sombras furtivas, personajes que murmuran cosas ininteligibles, una melodía instrumental que procede de la habitación contigua, etc. Filmar a un hombre desgraciado como contrapunto a los arrumacos amorosos de una pareja cuya silueta se deja entrever tras el cristal: así se crea el ritmo óptico del cine sonoro» (*Du muet au parlant*, pág. 63).

Es divertido redescubrir aquí viejas ideas dramáticas formuladas por Diderot en sus ensayos sobre el teatro, y especialmente en su *Entretiens sur Le fils naturel*. La novedad consiste en explicarlas a través de un término musical, el del contrapunto, raramente utilizado en este campo, ya que se trata de un simple contraste. Ahora bien, en el arte, muchos efectos de contraste son por naturaleza decepcionantes, y se agotan al ponerlos en práctica, desembocando en oposiciones binarias y retóricas como felicidad/desdicha, lento/rápido, etc., que cierran su interpretación.

Más interesantes resultan, a veces, los efectos contradictorios que nacen de la inclusión de la música en la realidad de la que procede, sin dejarse encerrar en ella.

Ya hemos dicho que el «cine sonoro» ha obligado a redefinir el lugar de la música en el seno del universo realista audiovisual de nueva constitución. Si en muchos filmes sonoros de los años treinta, los autores hacen que la música proceda ostensiblemente de una orquesta invisible, de un piano mecánico, de una radio y, por supuesto, de ese objeto tan querido en el cine de entonces —especialmente por Jean Renoir— que es el fonógrafo (eminentemente «cinegénico», ya que muestra un movimiento cíclico), no es únicamente por un escrúpulo naturalista. Pero si este escrúpulo naturalista se percibe y alega al principio, con el objetivo de que todos los sonidos oídos se refieran a una causa concreta, contiene también una voluntad de transfiguración, de exaltación de lo real por medio de la música que lo baña y lo habita realmente. La realidad cinematográfica vive, percibe la música, en el mismo movimiento, simétrico, en el que ésta es un elemento de lo concreto. Así, la gran y bella idea (en su inocencia) de encadenar el ruido real con la música, funciona en un doble sentido.

Sinfonía mecánica y urbana

Los inicios del cine sonoro son la ocasión idónea para intentar llevar a la práctica cierto número de metáforas conocidas: la «sinfonía de la gran ciudad», la «orquesta de la naturaleza». El montaje del sonido ambiental —posible finalmente gracias al sonido óptico—, combinado con el poder organizador del ritmo musical, parecen abrir un campo de experimentación y de expresión apasionante, especialmente para cantar a la vida moderna.

Al principio de *Ámame esta noche* (Love Me Tonight, 1932), una comedia musical, con Maurice Chevalier, dirigida por Rouben Mamoulian, las acciones del despertar de París y los ruidos que éstas producen (el abrirse de las ventanas, el golpear de las alfombras) son tratados repetitiva y aditivamente como una sinfonía de la ciudad, que se organiza rítmicamente en un todo que Maurice Chevalier celebra y canta, aunque acústicamente nos parezca débil y endeble. Este efecto no proviene del carácter rudimentario de la técnica de la época (es cierto que el «ancho de banda» del cine de entonces no permitía que se oyese una paleta muy amplia de ruidos, desde los graves hasta los agudos), sino más bien del hecho de que se intenta realizar para el oído, «al pie de la letra», la metáfora de la sinfonía urbana, una expresión que no designa tanto las impresiones sonoras como la simultaneidad organizada, cíclica, polifónica, de ritmos simultáneos, cortos y largos, de corto o largo alcance, asociados a la vida urbana en su verticalidad, desde el metro hasta el piso más alto de los edificios. Sin embargo, en este filme encontramos únicamente unos sonidos de poca envergadura, a los que se ha convertido en los significantes, los elementos de esta sinfonía.

Al contrario, en «Slap that bass», número de *Ritmo loco* (Shall We Dance, 1937), comedia musical de Mark Sandrich, los ruidos de máquina de un paquebote, de sus bielas y pistones, se convierten (sabiamente recreados, montados y organizados) en una auténtica «música concreta» sobre la que Fred Astaire, bailarín clásico ruso ganado para el *jazz*, superpone el sonido de su claqué. Este fragmento de ruidos rimados se incrusta, como un solo de percusión, entre las estrofas, tocadas y cantadas de manera clásica, de una canción de Gershwin.

La nuit à nous (1930), producción filmada en doble versión alemana y francesa, por Carl Frölich y Henry Roussel, incluye secuencias de montaje de ruidos de fábrica y de coches, que Emille Vuillermoz saludaría como un verdadero poema sinfónico, en *Ciné Magazine*: «Un gran fabricante de automóviles vive en un mundo en el que el ritmo es el rey. Ritmo de sus fábricas, en que la maquinaria canta día y noche el bello poema sinfónico de los crujidos, chirridos, rugidos, golpes cristalinos y patéticos choques del hierro y el acero. Los directores han encontrado el modo de acercar y superponer todos estos temas auditivos, colocando a los protagonistas del drama en el centro de toda esta viva instrumentación».

Este lirismo industrial puede hacernos sonreír hoy en día, pero es destacable el hecho de que Vuillermoz, como Gide, haya llegado a la conclusión de que en el cine casi todo es cuestión de ritmo. Al mismo tiempo, su precisión léxica para calificar a los ruidos merece ser reconocida, en comparación con la aproximación actual, incluso la de los músicos.

Esta idea de simultaneidad viviente y orquestada preside también el famoso poema cinematográfico *Entuziazm/Sinfonia Dowbassa* (1930), de Dziga Vertov, sobre la cuenca carbonífera del Don, obra que utiliza un «montaje» rítmico de sonidos industriales, y que fue aclamada por Chaplin como un trabajo de músico. Es también el caso del documental *Philips-Radio* (1931), subtitulado *Symphonie Industrielle*, de Joris Ivens, que sirvió de inspiración a René Clair para su filme satírico *Viva la libertad*. A propósito de esta película, Jean-Paul Dreyfus escribe en *La Revue du Cinéma* de noviembre de 1931: «No quisiera dejar de citar la partitura que un joven holandés, Lou Lichtveld, ha compuesto para la sonorización del filme. Su música, que hábilmente deja lugar a las palabras y a los ruidos de la fábrica, se encadena y armoniza con ellos. Rápida, forzada, dura, es el acompañamiento perfecto del pesado movimiento y de la potencia de las imágenes».

Así pues, el sueño de muchos filmes será unir, por una pulsación común, los modestos ruidos y la gran música. Esta unión se llevará a cabo tanto por la superposición como por la sucesión, cosa más frecuente. Esta sucesión se presenta a menudo en términos de engendramiento, tal como Rick Altman ha demostrado en su trabajo sobre *La comédie musicale hollywoodienne*.

En *The hot heiress* (1931) de Carence Badger, «el estrépito de la puesta de remaches sobre las vigas metálicas de un edificio en construcción marca el ritmo, y Hap entona alegremente una canción de Rodgers y Hart sobre el tema: nadie quiere a un remachador, excepto su madre». En esta época el continuo rítmico intenta pasar a través de todos los sonidos del filme y de la imagen. Los elementos, las palabras, ruidos, música, aún no están desligados.

En *El gato y el violín* (The cat and the fiddle, 1934) de William K. Howard, con música de Jerôme Kern, «Ramon Novarro indica a la cantante un nuevo acompañamiento, ayudado por el ruido de la lluvia, cuyas gotas caen en cubos de diferentes tamaños, dispuestos bajo las goteras del techo». Entonces, «una orquesta entra en la buhardilla y se pone a tocar».

Al principio del extraordinario filme de suspense de Fritz Lang *El testamento del Dr. Mabuse* (Das Testament des Dr Mabuse / Le testament du Docteur Mabuse, 1932), el gran ritmo elemental de las máquinas y de la vida se supedita al ritmo de la música, en un orden exactamente inverso al caso anterior. Con los títulos de crédito, podemos escuchar, en efecto, una música de orquesta espectacular y apocalíptica (firmada por Hans Erdmann) que progresivamente se disciplina, se atenúa, terminando por reducirse a un ritmo ternario marcado por los timbales. Entonces aparece la primera imagen, con un enorme ruido de máquinas que se oye en una habitación cerrada y repleta, donde la vibración hace temblar una lámpara y varias botellas sobre una mesa.

Aún es más notable el hecho de que, en el resto del filme, el empleo de la música «de fondo» es rigurosamente escaso. Su presencia se limita prácticamente a algunas escenas sentimentales, en que aparecen el joven Kent y su novia Lily. Por ejemplo, en el curso de una escena muda, vemos a Kent sólo en su apartamento, ante el retrato de Lily, dudando sobre si proseguirá o no sus actividades de bandido. La escena está acompañada por una música orquestal, de un estilo netamente inspirado en Debussy, que evita «sentimentalizar» en exceso una situación que ya lo es de por sí, limitándose simplemente a inscribir la escena en un clima poético. Bien podríamos decir que aquí la música se utiliza únicamente para suplir el mutismo del personaje y el carácter insonoro de la escena, a fin de «taponar» el agujero que se produciría en la banda sonora, ya que no se oye ningún sonido exterior, ningún tic-tac de reloj, ningún ruido concreto. Pero además, la música es un elemento que subjetiviza y psicologiza la imagen. Por su presencia poética y conmovedora, nos dice que aquel hombre, más bien inexpresivo y sobrio, que está reflexionando ante el retrato, está agitado por pensamientos contradictorios.

Con todo, el efecto musical más destacable en el filme de Lang continúa siendo el del principio, en el que la música se convierte en ritmo mecánico y se funde con un ruido. Este ruido, que sin embargo no es identificado por la imagen (aunque podemos comprender que se trata de un ruido de rotativas), es algo más que un simple efecto anecdótico y concreto. Representa la idea de un ritmo del mundo, un ritmo potente y físicamente irresistible, que ahora encarnan las máquinas mecánicas. Por supuesto, hoy en día, con la miniaturización, la informática, la crisis industrial, etc., parece que el mundo ya no se rige por este ritmo básico, por este ruido de motor que aún desempeña un impresionante papel, en 1958, en el admirable filme de Satyajit Ray *Jalsaghar*, como símbolo de una nueva era. Por oposición, la música de baile y el *rock*, con sus potentes bajos y su pulsación muy regular y marcada, y más aún el ritmo de «tam-tam planetario» de las carátulas de los telediarios, simbolizan hoy en nuestro universo, un ritmo que cualquiera, con un transistor portátil, puede imponer provisionalmente, si no en el mundo entero, al menos en su persona y territorio inmediato. A este respecto, hay un efecto de «principio de filme» que encontramos en una obra mucho más reciente, *Rain Man* (Rain Man, 1988) de Barry Levinson, efecto que explica elocuentemente el cambio acaecido. Sobre una pantalla en negro, al principio, oímos sonidos que podrían parecer de un puerto, junto con una especie de golpeteo metálico rápido, agudo y regular.

Este ritmo, que al principio parece sólo un elemento más del decorado portuario, irá adquiriendo autonomía y revelándose pronto como un bajo de música *rock*. Los sonidos del puerto van borrándose, y nos damos cuenta de que el bajo corresponde a una canción, que acompaña unas imágenes de Tom Cruise, dando idea del espíritu de su universo moderno de joven ejecutivo. Precisemos que al principio el ritmo parte del registro agudo (no del grave, como en *El testamento del doctor Mabuse*). Los bajos de la música, la parte grave de la pulsación, no aparece hasta bastante más tarde. ¿Al contrario que en el filme de Lang? Sí, porque aquí la realidad no engendra la música ni a la inversa: cuanto más se va dibujando el ritmo de la música grabada, más parece imponerse al mundo exterior. La música parte de un elemento que al principio parece fundido en la realidad. Posteriormente se revela como completamente autónoma en relación con ésta, no pretendiendo expresar el ritmo de las cosas, sino al contrario, marcando el compás del exterior, lo que está muy en consonancia con nuestra experiencia actual, en la que llevamos con nosotros una música «ambulante» (un transistor o *walkman*) que colorea la realidad sin pretender traducir su ritmo profundo.

En cualquier caso, a principios de los años treinta, el *ruido rítmico*, como expresión del ritmo moderno, toma una importancia fascinante en los diferentes géneros del naciente cine sonoro, desde el filme de entretenimiento hasta el filme de crítica social. La misma época que asiste a un primer apogeo de las comedias musicales de *tap-dance* (en las que el tac-tac del claqué desempeña un importante papel), observa igualmente un auge de los filmes de ambiente presidiario, como *Soy un fugitivo* (I am a Fugitive from a Chain Gang, 1932) de Mervyn LeRoy, *Carretera al infierno* (Hell's Highway, 1932) de Rowland Brown, *El presidio* (The Big House, 1930), de George Hill, caracterizados por una atmósfera sonora de canteras donde se pica piedra, de barrotes que los prisioneros golpean rítmicamente para protestar, de cánticos. Pero encontramos también películas con ametralladoras —sonidos de disparos de armas de repetición en *Scarface, el terror del hampa* (Scarface, 1930), de Howard Hawks—, y filmes de obreros, que tan pronto celebran la «sinfonía de las máquinas», como denuncian la explotación de los trabajadores. Ciertamente también podemos explicar estas modas a partir de la política de filmes sociales de la Warner Bros. (a diferencia de otras empresas más familiares como la Metro Goldwyn Mayer), de la gran crisis de 1929 o de la dureza de la época, etc. Además, ciertos temas se prestan más que otros a la utilización de ruidos rítmicos.

Vigor, aspereza, dinamismo, son pues características de muchos de los filmes más destacables de este período de los primeros años treinta. Tales características se observan tanto en algunos de los mejores números musicales de

Busby Berkeley, como en ciertas comedias sociales y filmes policíacos, cuya violencia pronto ocasionará ciertas reacciones de retroceso

El ritmo del mundo

¿Por qué razón el filme musical de los años treinta concede tanta atención al baile de claqué? No se trata sólo de una moda musical y coreográfica que pronto iba a abandonarse. Suponiendo que, en este campo, los porqués tengan algún sentido, podemos pensar que tal vez uno de ellos se encuentre en el hecho de que, en esa época, al público le gusta escuchar con claridad, superpuesto a la orquesta, el ruido rítmico del claqué, ruido normalmente regrabado después del rodaje, en postsincronización, por el mismo intérprete o por otro bailarín. Este ritmo organizado sella una alianza entre el sonido «no musical» y la música, alianza exaltadora, que encarna el ruido del mundo. Además, si escuchamos secuencias de *tap dance* en películas realizadas quince años después, con un Fred Astaire un poco más maduro o con el vivaracho y atlético Gene Kelly, observaremos que el sonido del claqué tiene mucho menos relieve, está menos destacado en la «mezcla» general, en relación con la música, más integrado en el conjunto. Es como si, por entonces, hubiera existido la intención de disminuir el carácter «ruidoso» del cine. En las orquestaciones de los números musicales se observa una evolución paralela: a partir de finales de los treinta, los arreglos dan más lugar a los violines, y fundan el ritmo en una sonoridad de conjunto más suave, menos contrastada, menos expansiva.

Las secuencias de películas musicales coreografiadas y filmadas por Busby Berkeley —que rara vez tenemos ocasión de ver, por desgracia, debido a que éstas figuran en filmes (injustamente) desdeñados—, representan más de una vez, a principios de los años treinta, un apogeo extraordinario de la unión entre el cine, la palabra (ya que incluyen canciones), la danza y la música, todo bajo el signo del ritmo, un ritmo que, en lugar de estar fundido en el efecto de conjunto, se encuentra a menudo aislado y martilleado salvajemente, por ejemplo, en el prodigioso número colectivo de *Vampiresas 1935* (Gold diggers of 1935), por cincuenta pares de pies de bailarines.

Tomemos, por ejemplo, en *La calle 42* (Forty second street, 1933), el número espectacular que da título al filme. Sobre una canción de Harry Warren, el número retrata la ciudad moderna con una extraordinaria vitalidad, sentido de la tragedia y fuerza. Esta secuencia lleva perfectamente a la práctica, de un modo tal vez igualable pero jamás superable, uno de los sueños del cine: pintar la polifonía de la ciudad, sus dramas, sus espectáculos individuales y su locura.

En este ballet, la ciudad entera parece sacudida, conducida, por un desenfrenado ritmo de *jazz*. El crimen, el sexo, el dinero, la crónica de sucesos, todo está sometido a este ritmo fundamental.

Momentos como el del sermón de *Aleluya* de Vidor o como los virtuosismos de la serie *Vampiresas*, representan el desencadenamiento de una potencia organizada, un himno a la vida prodigioso, armonizado como raramente tendremos posibilidad de observar más adelante.

¿Qué aporta el cine en este campo, en relación con lo que han llevado a cabo, antes que él, la sinfonía, el ballet o la ópera? Aporta la posibilidad de conseguir que toda la realidad carnal, concreta, se acople a este movimiento básico, que se someta el mundo entero, el cuerpo del mundo entero, arterias y artérulas, venas y vénulas. El cine ofrece, a una escala jamás conseguida, la posibilidad soñada por Wagner de poder organizar el conjunto de la realidad sobre un ritmo. En la producción de Busby Berkeley, las *girls* no son sólo, como se ha insinuado, seres anónimos que dan pretexto a figuras geométricas, filmadas de lejos, sino que también son seres de carne y hueso mostrados de cerca, no sin erotismo; igualmente la música, con las magníficas canciones de Harry Warren y Al Dubin, a la vez dinámicas y trágicas, tiene menos *glamour* del que tendrá más adelante, es más concreta y salvaje, más oscura también. Un detalle interesante es que un buen número de estas canciones son, en modo menor (*Shangai Lil, Remember my forgotten man, 42nd Street*), como una queja pesimista y potente que canta la nostalgia, las tragedias y la grandeza de la vida moderna, las desgracias de la guerra.

Tal como atestiguan las películas de los hermanos Marx, que siguen siendo la parte más conocida de la inmensa producción americana de este período, un filme es a menudo una sucesión de fragmentos. El cine cómico y musical de la primera mitad de los años treinta bien podría ser considerado como la televisión de la época: una televisión donde la intriga no tiene frecuentemente más intención que servir de ligazón a números autónomos, encadenados en un programa en que desfilan artistas de talentos diversos. Obnubilados por la idea unitarista de una fusión perfecta y sin huella de heterogeneidad de los elementos del filme, muchos críticos se han obstinado en este punto, sin ver que esta función de coartada que tiene la historia ha permitido, precisamente, la prodigiosa creatividad de formas en el propio interior de estos números yuxtapuestos. No podemos decir, siguiendo una manera de pensar que se estableció en los años cincuenta, que «el "musical" cinematográfico ha permanecido, durante mucho tiempo, plantado sobre su terreno de origen, la escena teatral» (François Porcile, *La musique à l'écran*, pág. 181), porque si bien esto es cierto para la intriga superficial, no lo es en relación con los números musicales en sí mismos. Éstos, partiendo de la escena teatral, la hacen explotar, la despliegan, la metamorfosean en una especie de super-escena cósmica, indefinidamente abierta, en el interior de cada número. Muy al contrario, según una dialéctica previsible, cuando la comedia musical salga a la calle, durante los años cincuenta —a partir de *Un día en Nueva York* (On the Town, 1949), de Stanley Donen y Gene Kelly— y se jacte de introducir el realismo en este género, será entonces cuando se pondrá de manifiesto su estrecha vinculación a un modelo teatral.

Lejos de nosotros la idea de ceder a la nostalgia y decretar que ha sido en vano todo el trabajo que (en obras maestras como *Cantando bajo la lluvia*, Singin' in the rain, 1952), se ha realizado posteriormente con el propósito de integrar dichos números musicales en la acción. No obstante, en su esfuerzo, tal labor ha conducido a subestimar obras anteriores que a veces incluyen, en sus mejores momentos, diez o quince minutos de la más pura poesía cinematográfica.

El crítico Alain Masson subraya precisamente que las composiciones geométricas y coreográficas de Busby Berkeley incluso las propias imágenes se inspiran en la música: «Como la música, de la que toman su construcción iterativa [las figuras de Busby Berkeley] poseen una regularidad melódica (el juego de formas geométricas), una variedad rítmica (el aspecto gestual) y un color instrumental (la elección de objetos concretos)» (*Comédie musicale*, pág. 170). Sin embargo, Masson va, probablemente, un poco lejos en el uso de analogías sistemáticas, suponiendo que fenómenos como la melodía y el timbre tienen su equivalente en el orden de lo visual, según una tesis intersensorial, a la que nosotros oponemos nuestra teoría de lo transensorial.

En realidad, no es tan fácil trasladar ciertos valores de lo sonoro a lo visual. Por ejemplo, un *crescendo* visual no ensancha la pantalla, mientras que un *crescendo* sonoro, literalmente, extiende el espacio que está describiendo (de ahí la utilidad de la música para dar, en ciertos casos, un sentido de ensanchamiento o restricción espacial). Con todo, podemos percibir efectos parecidos por un juego de ilusiones audiovisuales y de «valor añadido» (por la música a la imagen) es decir, por la ilusión sinestésica. Tales efectos serán tratados en profundidad en el capítulo 5.

La melodía del mundo

De una manera más refinada e intelectual, un filme europeo como *Allô Berlin, Ici Paris*, realizado en 1930 por Julien Duvivier, con música de K. Rathaus y Kurt Schröder, traduce la misma ambición unanimista y colectiva que los filmes mencionados anteriormente, pero refiriéndose más a la idea de «melodía del mundo» que a la de «ritmo del mundo». ¿Qué significa esto?

Esta obra, una comedia bilingüe franco-alemana, cuenta el encuentro entre un alemán y un francés típicos. Cada uno se expresa en su propia lengua y estropea la del otro en mayor o menor medida. El filme fue concebido para proyectarlo sin doblaje ni subtitulación, y sin recurrir tampoco al sistema de versiones múltiples, rodadas por diferentes actores en varias lenguas.

En una escena característica situada al principio, un brillante montaje de imagen y sonido encadena, en el plano visual, una serie de planos muy breves de timbres de teléfono, al mismo tiempo que un número igual de timbres cuidadosamente afinados dibujan una triunfante melodía en modo mayor, por la sucesión de diferentes notas. Esta melodía, fabricada por montaje, es inmediatamente retomada por la orquesta en un *tutti* orquestal explosivo, que acompaña un montaje delirante de planos de manos que descuelgan un teléfono. Después hay un nuevo montaje de gentes de todas las nacionalidades tipificadas por sus rostros, vestidos y decorado, que dicen «¿Diga?» cada uno en su idioma.

En esta secuencia, la idea clásica es que la naturaleza y la realidad física, tecnológica, proporcionan el modelo, el punto de partida de la música, y que el montaje cinematográfico es la herramienta maravillosa que, al juntar imágenes y realidades concretas y dispares, extrae de ellas su melodía implícita. Pero ¿por qué razón esta idea no tiene, aquí, la misma resonancia profunda, física, que cuando ésta se aplica al ritmo? Porque la melodía no existe como tal, sino por efecto del montaje, ya que reposa sobre la idea de la sucesión de alturas tonales de diferentes timbres de teléfono, alturas artificialmente amalgamadas y confrontadas. Mientras que el principio de un elemento base rítmico, entre ruido y música, da unidad a la realidad, que se presenta como diferenciación y multiplicación de este ritmo base, el principio de un elemento base *melódico* afirma lo real como irreductiblemente dividido, puesto que nace de sonidos de timbres diferentes. Y esto es evidentemente lo contrario de lo que buscaba el autor.

Lo mismo ocurre en otro momento, a la llegada a la estación del Este. Un juego de *collage* basado en los bostezos de diversos pasajeros del tren nocturno Berlín-París y el montaje de silbatos de diversas locomotoras —experimentación en que las imágenes sonorizadas son verdaderamente tratadas como *notas musicales*— consiguen que oigamos la melodía implícita de la vida, melodía, en su primer grado, como curva de variaciones de altura tonal. Pero, de repente, esta melodía, en tanto que juego abstracto de diferencias de intervalo, pasa a ser más importante que todo el resto y hace que olvidemos los sonidos, que ya no son más que un soporte. El sonido concreto se borra en lo abstracto del juego de alturas tonales. *Allô Berlin, Ici Paris* se divierte, igualmente, uniendo personajes separados y mostrando cómo escuchan la misma melodía en lugares diferentes, y jugando con falsas interpretaciones: en un gag audiovisual que tendrá éxito (y que volveremos a encontrar principalmente en Godard), una música supuestamente «de fondo», por un simple ensanchamiento del campo visual que muestra la presencia de un músico, se revela como «música de pantalla». Notemos que este filme, que exalta la comunicación moderna y la simultaneidad, no consigue traducir lo simultáneo sino por lo sucesivo, es decir por el montaje. ¿En esa época la mezcla de sonidos era aún problemática? Podría ser; pero pensamos que otra razón es que el cine aún era, en aquel momento, para Duvivier, un arte del montaje, un montaje que domina lo real y no deja que el tiempo fluya y se instale en el interior de cada secuencia.

En mayor medida que muchos filmes americanos de esa época, este inventivo filme se beneficia del pasmoso ingenio alemán. Como numerosas obras realizadas por entonces, con o sin sonido sincronizado, por Walter Ruttmann o Joris Ivens, esta película pretende traducir literalmente las metáforas contenidas en la poesía modernista y futurista de principios de siglo. Pensamos, por ejemplo, en Apollinaire y en *La chanson du mal aimé*, que canta a los tranvías que «musiquent au long des portées / De rails leur folie de machines».

La confrontación de la *fábrica*, esta orquesta del progreso, con la *música* es pues inevitable, sea mediante la continuidad y la asimilación, sea mediante la oposición y el contraste. Por ejemplo, en uno de los numerosos filmes fantásticos producidos a principios del cine sonoro, *La legión de los hombres sin alma* (White Zombie, 1932) de Victor Halperin, un genio del mal se sirve de una misma droga para sojuzgar a los empleados de su fábrica y para poner a su merced a una mujer blanca. «Este paralelismo [...] —dice Noël Burch— repercute en la banda sonora: al alucinante estruendo, lleno de chirridos y roces inauditos, de una fábrica de pesadilla servida por esclavos despersonalizados, responden las suaves armonías de un piano, acariciado por los dedos de hada de una mujer idealmente sumisa.» (*Du muet au parlant*, pág. 55). Por supuesto, la ópera wagneriana ha anticipado tal hallazgo en la escena de la forja del Nibelheim en *El oro del Rhin*.

A pesar de todo, aunque el éxito de estos «poemas sinfónicos concretos» que utilizan sonidos verdaderos de tranvías, máquinas y locomotoras, se muestra desigual y afronta muchas contradicciones concretas —las mismas, en el fondo, que Eisenstein ya había encontrado en su pretensión de tratar las imágenes cinematográficas como puros ideogramas— sería erróneo condenar el utopismo de estos experimentos. Estas investigaciones no solamente contribuyen a enriquecer uno de los períodos más creativos y más vivos de la historia del cine, sino que también, gracias a ellas, éste pudo acceder más rápidamente al dominio de la estética y de la técnica.

Sinfonías tontas

Un campo a menudo dejado de lado por la historia «seria» del cine, el del dibujo animado, también desempeñó un papel importante en la época. Cualquier cosa puede convertirse en un instrumento musical, el ritmo puede aplicarse a cualquier cuerpo sonoro, y la «síncresis» (término con el que designamos la asociación psicofisiológica automática entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual concretos, sólo por el hecho de su sincronía, e independientemente de su «verosimilitud» y de su relación mutua) permite que toda la creación suene a un mismo ritmo. Éste es el descubrimiento permitido por el cine «sincrono-cinematográfico» y magnificado por los filmes de animación producidos por Walt Disney, una de las revelaciones de la época.

Cuando hablamos de película musical, en su doble sentido de filme con música y canciones y de filme sobre la música, a menudo nos olvidamos del dibujo animado. Ahora bien, si alguna vez ha habido filmes musicales, éstos fueron, por antonomasia las caricaturas de la serie *Sinfonías tontas* (Silly Symphonies) de Walt Disney.

En la famosa *La danza macabra* (Skeleton Dance, de 1929), realizada por Ub Iwerks y Les Clark, a partir de *La marcha de los duendes* de Grieg, que causó sensación, unos esqueletos utilizan como instrumentos sus propios huesos. Tal como hemos expuesto en *La toile trouée* y *La audiovisión*, fue gracias a este género de filmes que la época se reveló a sí misma como literalmente loca por la sincronización: todo objeto dibujado sincronizado con una nota musical se convierte en esta música, y la música se convierte en él. La síncresis permite que el mundo dibujado cante y baile más fácilmente que el mundo filmado, porque el primero es más maleable, abstracto, estilizado. Desde entonces, la resistencia que oponía el mundo a someterse al ritmo y a la melodía caía por su base. Cuando, por añadidura, objetos e instrumentos musicales se ponían a tocar por sí mismos, en un mundo «hilozoísta» (donde todo está vivo) encantado, el júbilo llega a la cima. Por ejemplo, en *The Birthday Party* (1930), el ratoncillo Mickey toca virtuosamente un xilófono, que se pone a cocear como un caballo y a tocar por sí mismo, saltando solo, de manera que retumben en cadencia sus láminas afinadas; a los taburetes del piano les salen bracitos que tocan el teclado... A su alrededor, todo está dominado por la danza, en la dionisíaca embriaguez del sincronismo.

Precisamente, varias de estas *Sinfonías tontas* ilustran la situación, tan querida por el cine sonoro en sus inicios, del conflicto entre el *jazz* y la música clásica, como, por ejemplo, una «guerra de músicas» que desemboca en la reconciliación de ambos reinos, gracias a los amores entre un Romeo-saxofón y una

Julieta-arpa. Nos preguntamos si este tema no serviría para representar finalmente la fuerza arrolladora de la música, atemperándola y mostrando el antídoto musical, bajo el nombre de «armonía». Cabe recordar que oír una música rítmica bailada, amplificada a gran volumen en una sala era aún una experiencia nueva que entusiasmaba.

Al final de este decenio, el largometraje de animación *Fantasía* (Fantasia, 1940) —más un filme-ballet que un filme musical, a pesar de las obras de Dukas, Bach, Stravinski, Chaikovski, Beethoven, etc., que le sirven de base— representará el coronamiento de tal experimentación, aunque debemos notar que toda música profana y vulgar ha sido eliminada. El aliento dionisíaco, temperado y desabrido, se convierte en danza de fauno en la *Pastoral* de Beethoven, o bien se expresa a través de la barbarie refinada de *La consagración de la primavera*, obra que fue sometida —con el consentimiento de su autor— a un resumen que le corta las alas. Y si el poder de la dinámica musical está representado en un episodio de *El aprendiz de brujo* de Dukas, que insiste en la figura del mago que amaestra a los elementos, tal poder se representa de una manera controlada y culta.

Asesinato y música

En esta época empiezan a utilizarse ciertas «figuras» características, ciertas escenas para hacer con música. Ello ocurre especialmente en una de las películas de gángsters más famosas de la época, *Public Enemy* (1931) de William Wellman, una obra que enseñó a Martín Scorsese, según sus propias palabras, la fuerza de un «contrapunto musical». Scorsese le ha rendido homenaje varias veces, especialmente en ciertos efectos de presentación de personajes en *Malas calles* (Mean Streets, 1973), y también en *Boxcar Bertha* (1972), así como en las réplicas de *Toro salvaje* (Raging Bull, 1980). Por entonces, este filme era considerado de una crudeza increíble, anterior al Código Hays, que impondría al cine americano sus normas de autocensura.

Los títulos de crédito de *Public Enemy*, que encadenan una serie de «fotografías animadas», son típicos de la época: sobre un fondo musical, los actores posan y miran a la cámara, identificados por su nombre y el del personaje que encarnan, como por ejemplo, «James Cagney como Tom Powers». Estamos ante la transposición cinematográfica de la carátula de un folletín radiofónico de la época. Estas fotografías equivalen a una enumeración hablada sobre un fondo musical. Los créditos finales de *Ciudadano Kane* se realizarán con ese mismo espíritu, en 1941, como un efecto ya «retro» de alusión a la radio y a este período del cine sonoro.

Las primeras imágenes se sitúan en una calle: oímos una banda y poco después pasa por el campo visual un destacamento del ejército de salvación, que justifica esta música. Este tipo de efecto, muy simple, fija la postura que va a seguirse en adelante: la música no provendrá ya de un fondo orquestal fuera del tiempo y del espacio, sino que estará siempre ligada al tiempo de la acción y a su marco concreto.

No hay que olvidar que, como en otros filmes de gángsters de la época, asistimos a una evocación de las dos décadas precedentes, cuya acción se extiende durante un gran número de años. Para el público, como ocurre hoy en ciertos filmes de los ochenta y noventa, *Public Enemy* también era una retrospectiva musical, que jugaba con la complicidad de reconocer los fragmentos interpretados. Por ejemplo, en un café, oímos como resuena un piano mecánico al estilo *ragtime* «años diez», que toca indiferente a la gravedad del diálogo entre los gángsters. Pero, como por azar, el fragmento termina bruscamente con una cadencia musical exactamente al mismo tiempo que la última réplica de la secuencia. Así, el fragmento musical, por así decirlo, encierra a la secuencia en su burbuja temporal.

Más adelante, en un restaurante, escuchamos una música de orquesta. Para representar una elipsis temporal (o sea, «unos momentos más tarde»), la música de orquesta baja rápidamente al tiempo que la imagen se desvanece en un fundido en negro, dando paso a un piano solo, aunque nos encontramos aún en el mismo lugar. Esta sustitución de una música por otra sugiere por sí sola el paso del tiempo.

En una escena íntima entre James Cagney y Jean Harlow, el gángster y su amante, resuena un ambiente de espectáculo de variedades, dulce y sentimental, supuestamente una música de radio, cuyo desarrollo no sigue ostensiblemente al del diálogo. Sentada en sus rodillas, Harlow declara su amor a Cagney. Un timbre interrumpe sus retozos. La música se acaba —coincidencia— justo cuando Jean Harlow abre la puerta a un gángster que viene a anunciar al protagonista una mala noticia. Precisemos bien que la música se acaba y no que se corta, o sea, que llega a su término, y que la frase musical es conducida hasta su cadencia. Así, la música contribuye, tras su carácter natural de elemento de la acción, o más bien del decorado, para la separación entre escenas.

El asesinato del gángster Putty Nose, del que Cagney sospecha que le ha traicionado, propicia una escena particularmente espectacular, que pone en juego activamente a la música y que será muy imitada en adelante, especialmente en *Pepe le Moko* (Pépé le Moko, 1936). Cagney y su cómplice van a buscar a la víctima a su casa; entendiendo rápidamente lo que le espera, éste suplica a los dos hombres y, para enternecerles, les recuerda una canción que les cantaba cuando eran pequeños. Entonces se sienta al piano, acompañándose con una voz al principio ahogada por el miedo, y después más segura. Durante este tiempo, Cagney se coloca detrás de él y sin que le vea saca su arma. La cámara se gira y, con una panorámica de izquierda a derecha, se «encuentra» con Matt, el cómplice presente y testigo pasivo. Continuamos escuchando, sin ninguna ruptura sonora, la voz de Putty Nose desgranando su lastimera y vieja canción (¡que despertaba los recuerdos de la niñez de los espectadores de 1931!). Sin embargo, simbólicamente, coincidiendo con la palabra *broken* (roto), un disparo retumba fuera de campo poniendo fin a la canción, mientras que oímos notas erráticas tocadas al azar, mezcladas con un estertor humano. Esta metonimia sonora sugiere, sin mostrarlo en imagen, que el pianista se desploma sobre el teclado en que tocaba un segundo antes. Es una variante un poco cruel del motivo cinematográfico de la *canción interrumpida* que tanto sorprendió al público en *El cantor de jazz*, en que el *stop* del padre hacía el papel de disparo.

Simétricamente, la otra escena impresionante de asesinato reposa sobre una música, esta vez grabada, que contrariamente no se para sino que persiste. Como dice la frase: «El muerto (lo grabado) agarra al vivo». Esta vez, Cagney será la víctima. Ya una primera vez, acribillado por las balas de sus adversarios, había pedido, tras restablecerse en el hospital, perdón por sus crímenes. En el apartamento familiar, su amorosa madre se entera con alegría del próximo retorno del hijo pródigo. La madre pone un disco en el fonógrafo, un vals lento. Suena el timbre de la puerta, el hermano va a abrir y descubre a Cagney en la entrada, de pie, envuelto como una momia, como si fuera la entrega de un paquete. Inmediatamente se desploma, muerto. La madre aún no se ha dado cuenta de nada. La canción del fonógrafo continúa girando hasta acabar. La imagen de los surcos ya mudos, mientras la aguja sigue su inútil carrera sirve de base a la impresión de la palabra «Fin».

Una música brutalmente interrumpida por un ruido, símbolo del destino y la muerte (golpe, disparo); otra, al contrario, ininterrumpida, a cargo de un soporte mecánico (caja de música, pianola, fonógrafo, proyección, radio) o por un cantante indiferente que encarna al destino: el cine, con *Public Enemy*, acaba de plantear y resolver en un solo filme dos situaciones dramáticas básicas a las que puede dar lugar el movimiento musical.

La música cortada

El ángel azul (Der blaue Engel, 1930), el célebre filme de Joseph von Sternberg que descubrió a Marlene Dietrich, cuenta, como sabemos, la decadencia del profesor Rath, que tras ser cautivado por los encantos de una cantante de cabaret, Lola Lola, se mete en el ambiente de ésta, se casa con ella y, convirtiéndose en su esclavo, la sigue durante sus giras. Aparecerá muerto en su antiguo despacho de profesor, donde tan seguro de sí mismo y tan triunfador se había sentido. Este filme, cuya parte musical fue encomendada a Friedrich Holländer, apenas incluye nada más que «música de pantalla», tocada o cantada en el cabaret, así como también una canción en la escuela. Como en muchas obras de la época, el principio y el final constituyen las dos únicas excepciones: la música de los títulos de crédito, verdadera obertura de una escritura bastante elaborada, empieza con unos efectos orquestales sobre la pantalla en negro. Después arremete con variaciones irónicas de la célebre aria de Papageno en *La flauta mágica*, «Ein Männchen und ein Weibchen», que encadena posteriormente con alusiones a los temas de las canciones de Lola Lola.

Esta aria de la obertura de Mozart, en la que el buhonero Papageno aspira a encontrar la «media naranja» que le falta, halla enseguida una justificación en la acción, donde aparece tocada por el carillón musical del colegio, a la hora en que Rath empieza las clases cada mañana. Al mismo tiempo, cabe ver en ello una alusión velada a la soledad del protagonista y a su futuro destino con Lola Lola, ya que va a ponerse en ridículo delante de toda la ciudad haciendo un número de payaso, en el que es humillado por un mago que saca pájaros del sombrero y chafa los huevos de éstos sobre la cabeza de Rath. *El ángel azul*, por tanto, está construido en parte sobre el tema de los pájaros: oímos aves en la escena de la introducción, mientras que el canario del profesor Rath muere al principio del filme. La decadencia de Rath empieza el día en que se pone a imitar a un gallo para divertir a los invitados a su boda. Recordemos que la palabra *vogel* (pájaro) está asociada en alemán a una serie de expresiones populares ligadas entre otras cosas a la locura (tales como «tener pájaros en la cabeza»). Tales alusiones ocultas siempre han existido en el cine, tanto mudo como sonoro. A veces sólo sirven para que el compositor o el director «disfruten» incluyendo una pincelada cargada de sentido. Por poner un ejemplo actual, entresacado entre muchos otros, en el filme realizado en 1991 por Rob Reiner *Cuando Harry encontró a Sally* (When Harry met Sally), en el momento en que los dos protagonistas, viejos amigos que siempre han excluido la posibilidad de ser amantes, caen uno en brazos del otro, un piano desgrana tranquilamente cierto tema, y el público americano —si no el europeo— capta la alusión, y oye interiormente la letra de la vieja canción citada: «It had to be you» (tenías que ser tú, era inevitable).

Los dos últimos minutos de *El ángel azul* reintroducen una música sinfónica de estilo grave, que conduce al momento en que se descubre el cuerpo de Rath, mientras nos taladra el tema de Papageno, cruelmente enunciado por el reloj. El resto del tiempo, el filme no deja lugar más que a una música «vulgar».

Toda la idea de Sternberg consiste en otorgar valor dramático y simbólico a los «cortes de música», que se producen cuando alguien abre o cierra una puerta, admitiendo —como postula el director— que basta con cerrar una puerta para detener completamente el sonido de una orquesta, cosa que debemos aceptar a pesar de su falta de realismo. Así, cuando Rath abre la ventana mientras corrige una tarea encomendada a sus alumnos oímos cómo se eleva en el patio de la escuela una canción llena de frescura, pero cuando poco después, habiendo confiscado a un alumno una foto de Lola Lola, Rath cierra la ventana, la canción se interrumpe totalmente.

Hasta entonces, Rath era el único que podía decidir parar la música. La pérdida de su poder se simbolizará mediante la largas escenas en que, mientras espera en el camerino de Lola Lola, un payaso triste que no para de ir y venir de la escena a las bambalinas provoca continuamente, abriendo y cerrando la puerta, «oberturas» y «cierres» del sonido. Estas paradas bruscas, siempre ligadas a la acción, que pueden haber sido realizadas en el montaje de la banda óptica o bien haciendo parar bruscamente a la orquesta en el mismo momento de la filmación, dan frescor y vivacidad a esta música, percibida en la vertiente imperfecta, oscilante, de su interpretación. De hecho, estas explosiones dionisíacas se ven acompañadas por un ambiente, extraordinariamente vivo, de conversaciones: la música, mezclada con el rumor de su público, se convierte entonces en un objeto real.

Estos cortes abruptos no son en absoluto el resultado de una simple impericia o el simple efecto de una limitación técnica que uno se resigna a soportar (en la época era difícil obtener grabaciones o fundidos de sonido) o de una tradición aún no establecida. Sternberg, lejos de limitar dichos cortes abruptos a fin de que no llamen excesivamente la atención los multiplica aún más, introduciendo la idea de una circulación incesante, de un juego obsesivo de puertas abiertas y cerradas en el camerino de Lola Lola, que traducen la imposibilidad de Rath para poder gozar de una intimidad en privado con esta mujer. Por otro lado, parece que el director apreciaba particularmente el efecto dinamizador de estos cortes sobre la propia materia sonora de la música grabada.

Un poco más adelante, en *Fatalidad* (Dishonored, 1931), rodada en América también con Marlene, Sternberg intentará, sobre la misma base, un nuevo experimento de «música cortada», haciendo tocar a la protagonista (esta vez en el papel de una prostituta austríaca convertida en espía de su país), el adagio de la sonata *Claro de luna* de Beethoven, en un *tempo* extravagante por su rapidez e irregularidad. El director nos invita a entrar, ya en el salón en que ella toca, ya en otra habitación donde, a su vez, un coronel ruso que ha entrado en su casa en secreto, registra sus papeles, con un rápido montaje alternado entre las dos habitaciones. Aquí, al contrario que en *El ángel azul*, Sternberg no interrumpe la música, pero multiplica audazmente las variaciones y discontinuidades de nivel y de presencia sonora en el fluir de las notas, según nos encontremos en el salón o en la otra habitación, reactivando mediante estos saltos súbitos la música de Beethoven en el interior de una frase musical.

El procedimiento de la «música cortada», que se producía, fortuitamente, en esa época, al apagar una radio o levantar el brazo de un fonógrafo, nos parece en Sternberg un buen ejemplo de aplicación creativa de un nuevo efecto permitido por la técnica.

El filme musical social

Finalmente, no podemos evocar este período sin mencionar las numerosas y apasionantes tentativas de hacer del cine el apogeo y el vehículo de una nueva forma de opereta social, pedagógica, política y satírica, inspirada en las «piezas didácticas» *Lehrstück* brechtianas. No es de extrañar que Pabst rodara en 1931 *La ópera de tres centavos* de Brecht y Kurt Weill, en «versión doble» alemana y francesa, tal como era corriente antes de la generalización del doblaje. En muchos casos, este tipo de obras estaban pensadas directamente para el cine, como más tarde Jacques Demy haría con Michel Legrand y Michel Colombier en sus dramas y comedias musicales, mientras que los filmes musicales hollywoodienses son a menudo adaptaciones de espectáculos de Broadway o compilaciones de canciones y músicas preexistentes, alrededor de las cuales se construye una historia. Mediante el sesgo de la canción y el ballet, los autores sueñan con hacer del cine un arte del testimonio y de luchas un arte con mensaje, incluyendo a veces ciertas comedias musicales de la Warner, cuando las chicas de Busby Berkeley denuncian, a través de las canciones de Dublin y Warren, las desgracias debidas a la depresión o deploran la suerte de las viudas de antiguos combatientes de la Gran Guerra.

Por ejemplo, *Se acabó la crisis* (La crise est finie, 1934) de Robert Siodmak, rodado en doble versión alemana y francesa, es un filme musical social que gira en torno a una *troupe* que monta una revista. Para *Dans les rues* (1933) de Victor Trivas, drama de un muchacho que se ve abocado al bandidismo por culpa de la pobreza, Hanns Eisler compone una música intermitente, destinada a interludios mudos tratados con cierta estilización didáctica. El sorprendente filme *Robber Symphony* (1936), dirigido y musicado por la misma persona, Friedrich Feher, un austríaco emigrado a Gran Bretaña, es una especie de ópera ballet social, a la vez culta y popular, que gira alrededor de una suma de dinero escondida en un organillo, que una compañía de artistas ambulantes pasea por Europa central. Esta tendencia persistirá hasta finales de los años treinta, y en uno de los primeros filmes americanos de Fritz Lang, *Sólo se vive una vez* (You only live once, 1937), encontramos aún canciones y coros hablados, con un mensaje destinado tanto a los personajes como a los espectadores.

La movilización de la música en el combate o en la expresión política era, en aquellos años. un fenómeno internacional: muchas comedias soviéticas, como *Garmon* (1934) de Igor Savtchenko. uno de los primeros filmes sonoros rusos. se sacrifican a esta moda y recurren a melodías populares. En las manos del protagonista. el instrumento se convierte en símbolo y arma para defender la revolución agraria contra los «kulaks» pero también para reconquistar el corazón de una dama. reconciliando así la búsqueda de la felicidad con la lucha política. En *Alegres compañeros* (Vesiolie Rebiata. 1934) de Grigori Alexandrov, uno de los grandes éxitos de la época. «la joven y *snob* Lena toma al músico pastor Kostia por un gran director de orquesta y le invita a su casa. Kostia llega con su banda y saquea la villa. Acto seguido. parte hacia Moscú. donde forma una orquesta de *jazz* que se desplaza en un coche fúnebre. En el Gran Teatro, una batalla musical los enfrenta a una orquesta más convencional» (Jean Bernard Bonis. en *Dictionaire des filmes*. pág. 40). Estas películas crearon una tradición propia de comedia musical rusa. que integrará posteriormente el tema del *jazz*, sea como símbolo de la estética decadente. sea. mucho más tarde, como símbolo de la libertad en contra de los *apparatchiks.* Durante esta época, los americanos producen comedias musicales más frívolas. mostrando tradicionalmente a un compositor o un bailarín clásico ruso. que despierta a los placeres parisinos o californianos. La música se hace. así. metáfora de temas humanos, históricos y políticos.

En extremo oriente. un admirable filme chino que podríamos traducir como *Los ángeles del bulevar*, de Yuan Muzhi (1937). joya del cine chino de Shangai. con música de He Luting. pone en escena los amores de un joven trompetista que alquila sus servicios para tocar en bodas y entierros. Éste se enamora de una joven cantante. cuya hermana. prendada del protagonista. dará su vida para salvarle del hampa. Con este melodrama musical situado en un ambiente modesto, el género encuentra una de sus obras maestras. El filme está considerablemente influido. al igual que otros del mismo género, por René Clair, quien en aquella época había adquirido prestigio internacional, y cuyas obras servían de modelo. Clair había sido calificado a menudo, cosa extraña, como «antimusical», a causa de ciertas declaraciones suyas, aunque, en una serie de cinco filmes —*Bajo los techos de París* (Sous les toits de París, 1930), *El último millonario* (Le dernier milliardaire. 1934), *El millón* (Le million, 1931), *Viva la libertad* (1931) y *Catorce de julio* (Quatorze Juilet, 1933)—, el director había experimentado todas las posibilidades de hacer del cine «sonoro» una ópera cómica moderna. que no trataba solamente, como muchos creen, sobre pobre gente pintoresca e intemporal que vivía bajo las buhardillas, sino también sobre el mundo moderno. sus crisis y sus cambios.

Por supuesto. el «mensaje» de estas obras cuidadosamente elaboradas (que contaban con los mejores compositores de la época, como Georges Van Parys. Maurice Jaubert y Georges Auric). tiene tendencia a restarles fuerza, ya que suele conducir a un anarquismo campechano y paciente, tal como se ha subrayado a menudo. Sin embargo. René Clair marcó e innovó mucho la forma. inspirándose en la concepción y la escritura de la ópera didáctica brechtiana. Clair ha utilizado técnicas muy osadas. tales como coros hablados en *off* que se dirigen a los personajes de la pantalla. «voces interiores cantadas» (en *El millón*) y otras fórmulas que ejercerán amplia influencia. Por desgracia. no siempre consigue que sus músicos compartan el aliento de su proyecto: especialmente en *Viva la libertad*. la simplicidad de las melodías de Georges Auric se contradice con el carácter disperso. parlanchín. miniaturista de la orquestación.

Es interesante observar cómo el filme apela a ciertas convenciones que son diferentes de las que se establecerán más adelante. No recurre al recitativo perpetuo de la música hollywoodiense clásica, sino a un modelo heredado del cine mudo, en el que cada secuencia musical está puntuada por un ritmo principal obsesivo.

En un momento de la acción. por ejemplo. unos ladrones se pasean apaciblemente por la fábrica de fonógrafos en la que han quedado encerrados. La música adopta un *tempo* rápido. en razón del aspecto cómico de la escena. Para nuestras costumbres como espectadores.[6] existe una contradicción entre su *tempo presto* y el comportamiento físico tranquilo de los personajes. casi estáticos. De hecho, Auric intentó escribir una música constantemente ágil y rápida cuando la situación así lo exigía. aunque se trate de un diálogo interior. Los tiempos lentos están reservados para las escenas sombrías o para el ensueño amoroso. El vínculo motor entre desplazamiento de los personajes y música aún no está establecido. La música no busca fusionarse con el diálogo en un recitativo perpetuo.

---

[6] Preferimos llamar costumbres a eso que muchos denominan abusivamente convenciones. término que presupone un modo consciente.

En aquellos momentos, en 1931, este filme se beneficia de la fantástica técnica alemana. La compleja orquestación de Auric suena con una transparencia y limpieza que las películas americanas de la época están lejos de poseer, y menos aún si hablamos de los filmes realizados en Francia. A pesar de todo, este refinamiento se revela como un elemento de distracción. El matrimonio entre música culta y música popular no siempre será fácil de consumar.

3. De los clasicismos al modernismo (1935-1975)

En este período pletórico de la primera mitad de los años treinta (sobre la que hemos creído útil detenernos ya que habitualmente los autores no le prestan demasiada atención en beneficio del clasicismo que le sigue), hemos observado múltiples tentativas para inscribir la música en el movimiento de la vida —de la vida colectiva, física— y a la vez para extraer de la realidad su sinfonía latente. Curiosamente, ésta es la misma preocupación que animaba a los cineastas del cine mudo, razón por la que hemos fundido ambas épocas en un solo capítulo, cuando normalmente se estudian por separado. Porque las investigaciones sobre el montaje de finales del cine mudo en los filmes de Ruttmann, Gance y otros (investigaciones que continuarán hasta principios de los años treinta en aquellos países que llegaron más lentamente al sonoro), y las experiencias de los principios del cine sonoro van exactamente en el mismo sentido, cosa que no debería sorprender. Además, estas experiencias las efectúan las mismas personas: Dziga Vertov, Jean Epstein, René Clair, sinfonistas de la imagen, no dudarán en apoderarse del sonido para transmutarlo también. Sin embargo, la mayor parte de ellos, pioneros de ciertas tendencias de la música concreta, se distanciarán, al mismo tiempo, del estilo clásico de música de acompañamiento y trabajarán sobre el ruido.

Hemos asistido a las múltiples tentativas para asociar la nueva pluralidad y riqueza de medios del cine sonoro con ayuda de un elemento común, el ritmo, y a veces también de la música. Uno solo de los materiales del cine se ha resistido siempre, desde el principio, a dejarse arrastrar por esta tendencia; al contrario, él mismo ha tenido que atraer a los otros elementos y obligarles a amoldarse a él. Este elemento no es otro que la palabra, al menos en tanto que ésta sigue siendo *naturalista*, adjetivo que empleamos a propósito, en vez de «natural», ya que aquí no se trata de una semejanza con la realidad cotidiana, sino de un efecto de realidad en el marco del cine y sus referencias. En efecto, no hay nada menos natural que los refinados diálogos de muchos filmes sonoros, pero con todo, siempre sonarán más naturalistas que las palabras cantadas. En la ópera cinematográfica de Jacques Demy y Michel Colombier *Una habitación en la ciudad* (Une chambre en ville, 1982), las réplicas están más cerca de la realidad humana y social que en la inmensa mayoría de filmes. Sin embargo, dado que son cantadas, buena parte del público no se da cuenta de este hecho, sorprendido, ante todo, por esta alteración de la realidad que supone el canto.

Así, a principios de los años treinta, la palabra no se une a esta gran danza de ruidos, música e imagen, salvo en el caso de que el estilo del filme, el medio social o étnico en el que se inscribe la acción o el género permitan que sea no-naturalista, sino por ejemplo declamada, rimada, oratoria, etc. El éxito de la prédica de Zeke, en *Aleluya*, palabra rítmica vigorosamente escandida por la multitud, surge de ahí. Algunas secuencias declamadas teatralmente en los dos filmes sonoros de Eisenstein, *Alexander Nevski* e *Iván, el Terrible / La conjura de los boyardos* (Ivan Grozni/Ivan Grozni II, 1944-1945), producen el mismo efecto de movimiento global, debido más a su palabra estilizada, en nuestra opinión, que a causa de su utilización de la música, perfectamente clásica en su género. Finalmente, ciertas tentativas de «pieza didácticas» (*Lehrstück*), de las que ya hemos hablado en el capítulo anterior, enfocan hacia el mismo efecto, no siempre consiguiéndolo.

A la larga, pues, la palabra naturalista va a triunfar, no sin adquirir, en ciertos casos, una suavidad y una musicalidad nuevas.

Se abandona, entonces, el sueño del continuo «ruido-música». En adelante, el ritmo del mundo aparece filtrado, disciplinado: los ruidos se hacen más discretos y la orquesta sinfónica asume parte de su función, con un lenguaje estilizado. El cine se linealiza, se unifica, se atempera, bajo la forma clásica del cine centrado en la palabra, que dará lugar a las mayores obras maestras. Sin embargo, esta evolución conducirá a sacrificar cierta dimensión dionisíaca aportada por la música: la pulsación, el *beat*. Este *beat* reaparecerá, en cierto modo, con los filmes de *rock* y las películas de discoteca de los años setenta y ochenta, arrastrando tras de sí toda una nueva vida, al tiempo que aparece como ruptura de la unidad.

De la discontinuidad a la continuidad

Si quisiéramos resumir de manera lapidaria la evolución global de la música cinematográfica desde el principio hasta el final de la década de los treinta, diríamos que, de forma gradual, el ritmo deja paso a la melodía, o más bien al recitativo. El elemento machacón, progresista, dinámico deja paso a la frase compleja, difusa o lírica, que gira alrededor de la palabra. Se trata ciertamente de una visión simplificada, pero que traduce un fenómeno de conjunto ligado a una evolución general del cine.

Al principio, asistimos a una reacción contra la inmadurez, aspereza e incluso crudeza de muchos filmes, especialmente americanos. Sería demasiado fácil achacar dicha reacción solamente a la presión, innegable, de los comités de autocensura de las productoras americanas, y a una ola de gazmoñería, aunque este aire moralizador haya tenido su importancia. Estaríamos ignorando el principio de alternancia que quiere que a una era física, erótica, la suceda otra era sentimental, etérea.

Sin embargo, sin querer deducir, a cualquier precio, un esquema causalista, debemos constatar la coincidencia de esta mengua de la música «pánica» en favor de la música lírica y el *recitativo*, al mismo tiempo que se manifiestan otros cambios en el cine y en sus formas de espectáculo.

Las soluciones propuestas, los audaces experimentos e intentos llevados a cabo a principio de los años treinta con el fin de confrontar el ruido, la palabra y la música, a veces simultánea y a menudo alternativamente, conducirán de hecho, dialécticamente, a acentuar la discontinuidad del universo cinematográfico, su carácter dispar. Tomemos un filme tan magistral como *El testamento del doctor Mabuse*: sus escenas están encadenadas de una manera muy brillante, especialmente por la utilización de ecos en los diálogos (un personaje del que se habla en una escena aparece inmediatamente en la escena siguiente), e incluso de encadenamientos sonoros (el tic-tac de una máquina infernal al final de una secuencia, «se convierte», gracias al montaje, en el ruido rítmico que produce un hombre que golpea un huevo duro con su cucharilla). Al mismo tiempo, no se da fusión alguna: todo se parece a un juego de construcción cuyas piezas están admirablemente ensambladas, aunque continúan pareciendo piezas distintas. El modo en que la música sinfónica aparece ocasionalmente en el filme cava una especie de abismo, y otorga a las otras escenas puramente habladas un aire de resonancia en el vacío. Por supuesto, el estilo de Lang se acomoda admirablemente a esta opción. Sin embargo, en el trabajo de otros directores, la ausencia de fusión de los elementos crea un efecto de pérdida de unidad y de tensión.

Es fácil decir que ello ocurría debido a que aún no se habían resuelto los diferentes problemas técnicos en juego: problemas de orquestación de la música, para adaptarla a la grabación y a la difusión en «sonido óptico», problemas de encadenamiento en el montaje y de superposición en las mezclas, problemas de cohabitación de música y diálogos. La mayoría de estos problemas fueron solucionados tempranamente, casi siempre sacrificando, eso sí, el ruido, que es el elemento sonoro más difícil de grabar y reproducir. Ya hemos contado en otras obras cómo esta reducción de ruidos a la condición de «*tercer estado* del sonido en el cine», después de la abundancia de investigaciones a principios del cine sonoro —y antes de que el Dolby permitiera devolverles su importancia, en los años setenta— permitió la creación de un modelo unificado, armonioso, clásico, de cine sonoro.

Sin embargo, cabe recordar que antes de esta era clásica, bastantes obras habían sabido crear una estética a partir de esta discontinuidad. La sumisión de un filme, el tiempo de una danza o de un número musical, a un ritmo unificador, no hace olvidar por mucho tiempo esa discontinuidad, sino que al contrario la subraya, ya que este ritmo nos arrastra en una ola de dinamismo sólo para depositarnos ineludiblemente, con la escena dialogada que le sigue, en el suelo rugoso de la realidad. Esta dialéctica entre entusiasmo y realismo está magníficamente ilustrada en las películas coreográficas Busby Berkeley, y en la comedia musical de principios de los años treinta.

En el cine americano, la evolución que sufrirá la música cinematográfica, así como la puesta a punto, tras varios intentos, de un modelo estable durante cierto tiempo, configurarán una fórmula unificada, educada, suave y lírica. Es la fórmula del cine clásico, modelo en que las entradas y salidas de la música están admirablemente organizadas para no romper jamás la impresión de continuidad. En esta concepción, la música, a la vez bastante presente (en términos de minutaje) y en un segundo plano (en términos de la atención que se le presta), se manifiesta, desde cualquier punto de vista, como un puente: entre las palabras —cuyos contornos va moldeando con un ritmo recitativo— y las acciones físicas que subraya discretamente, así como entre el interior (ya que traduce la subjetividad de los personajes) y el exterior (en su faceta de hacer existir el decorado, ciudad, paisaje exótico, etc.). Evidentemente, una música pensada para coexistir con los diálogos debe adoptar un estilo más de fondo, más liviano y por ello, evidentemente, el recitativo instrumental wagneriano es el modelo privilegiado.

A principios del cine sonoro, observamos un gran número de películas en que la intervención musical, sea «de fondo» o «de pantalla», es extremadamente limitada o reducida casi a la nada: filmes sobre la guerra de 1914-1918 como *Cuatro de infantería* (West front 1918, 1930) de Pabst o *Les croix de bois* (1931) de Raymond Bernard, dos obras maestras; filmes policíacos como *El vampiro de Dusseldorf* (M. Eine Stadt eine Morder, 1931) de Lang; comedias filmadas... Posteriormente, se ensaya la fórmula inversa, practicando un acompañamiento musical ininterrumpido o casi.

En un filme como *King-Kong* (1933) de Schoedsack y Cooper, la continuidad absoluta de la música de Max Steiner permite pasar, sin preámbulos, de lo sentimental al pánico, de lo clásico a lo «primitivo», dando valor a la poesía y al aspecto salvaje del filme, fundiéndolo todo en una forma global en la que lo sentimental, lo espectacular, el *glamour*, el jazz, etc., empiezan a fraguar, a unificarse y, evidentemente a ser tamizados y asimilados.

El propio Steiner, a costa de diversas experiencias (como el experimento de «música discontinua» de *El delator* [The Informer, 1935] de John Ford, valeroso intento de realizar una síntesis entre el cine mudo y el sonoro), ayudará a crear este nuevo modelo.

¿Es, pues, de extrañar si al mismo tiempo el elemento popular de los temas, pero también de la música, pasa a ser cada vez más discreto? De modo característico, en un filme de 1941 como *Ciudadano Kane*, la música de baile, escrita a la manera de los años diez, está asociada a la trivialidad, al afán de lucro, a la vulgaridad (fiesta en honor a Kane), y no a una sana vitalidad. Poco a poco, significativamente, se va difuminando la presencia de la música popular en los filmes para el gran público. Únicamente países como la India, por entonces principal productor de filmes del mundo, o Egipto, conservaron durante mucho tiempo un lugar preeminente para la música y la danza popular. En la India, la música cinematográfica es tan apreciada que existen cadenas de radio populares totalmente consagradas a su difusión. Suele tratarse de canciones y melodías (un filme clásico hindú incluye rara vez menos de media docena de temas elegidos y arreglados por un director musical) cuyos compositores permanecen más o menos en el anonimato. Del mismo modo, muchos filmes americanos de estas dos últimas décadas adoptan como música no una partitura original, sino una selección de títulos populares de *rap* y de *rock*.

En este sentido, el cine del final de este siglo continúa funcionando como divulgador y difusor de la música popular —o bien retoma la tendencia—, bajo la mirada circunspecta y a veces desolada de los críticos que creían que la grandeza del cine debía fundarse en un modelo unitarista y «noble».

Una cita fallida

Un motivo de decepción, aún candente, en la historia de la música y del cine, para algunos historiadores del género, sería el hecho de haber fallado a la cita del matrimonio entre música culta y música popular. Con la llegada del sonoro, la aparición de una música grabada, incluida en el propio filme, no siempre tuvo los efectos deseados. Se esperaba que al menos la música cinematográfica ascendiera al rango de arte, así como a una conjunción con los grandes compositores «cultos», de concierto. Así, Maurice Jaubert propició la contribución al cine de Francis Poulenc en 1941, en el filme *La duquesa de Langeais* (La duchesse de Langeais) de Jacques de Baroncelli, basado en un texto de Balzac, con diálogos de Giraudoux; o la colaboración de Darius Milhaud en 1933 en *Madame Bovary* de Renoir, y en *Sierra de Teruel* (L'Espoir) de Malraux, en 1938, etc. También cabe citar a Honegger, quien consiguió contribuir a numerosos filmes, como la versión de *Les Misérables* de Raymond Bernard, sin perjudicar su carrera sinfónica, contrariamente a lo que sucedió con Georges Auric.

Sin embargo, las pocas incursiones de estos compositores en el cine, especialmente en Francia, no fueron lo suficientemente regulares y concluyentes como para sentar precedente, ni lo suficientemente importantes para cambiar el estilo de la música cinematográfica. Puede ser que parte de la responsabilidad sea del sistema francés, y de las condiciones de trabajo que ofrecía. Por otra parte, el oficio de compositor para la pantalla ya evidenciaba tener criterios específicos, diferentes a los del concierto o las de la ópera, y el filme no siempre otorgaba valor al trabajo del compositor. Tomemos el caso de un compositor de talento como Georges Auric. Auric pudo escribir partituras refinadas para algunos filmes notables como *Coartada* (L'Alibi, 1937) de Pierre Chenal, pero nadie prestó atención a su obra. En otros casos y para otros filmes, escribió partituras más corrientes, delegando a otro la instrumentación, ¡y se le acusó de malgastar su gran talento! En *La bella y la bestia* (La belle et la bête, 1945), el autor-director Jean Cocteau se jactaba de haber superado su propia música y de haberla desplazado de ciertas escenas, aplicándola a otras en que no estaba prevista. Con ello, el compositor se veía desposeído de una parte de su trabajo y de su elección. Por otra parte, en este filme, la calidad acústica confusa de la mezcla y de su traslación a película (problema recurrente en el cine francés, no totalmente resuelto hasta hoy en día), hace difícil encontrar el menor deleite acústico, lo que le quita parte de su efecto.[7] Y dado que esto no impide que *La bella y la bestia* sea, a pesar de todo, una obra maestra, ¡es evidente la incómoda posición del compositor!

Así, un arte de esencia popular, el cine no siempre ha reconciliado en su seno la música popular de gran difusión y una música de estilo más culto, tal como sugieren ciertos autores. Antes al contrario, ha reconducido esta divergencia hacia el interior mismo del filme.

La música cinematográfica como música grabada

Es un hecho patente (y es increíble hasta qué punto se ha negligido este aspecto en las historias del cine) que la música cinematográfica se ha convertido en una música cuya sonoridad, *tempo* y en suma su realización concreta grabada, están indisolublemente ligados al filme, para bien o para mal. En una cultura como la nuestra en la que, tratándose de música clásica grabada, se da un valor exagerado al intérprete, por lo que respecta a la música cinematográfica, hemos caído en otro exceso diametralmente opuesto, al no conceder ni la más mínima importancia a la calidad del sonido y de la dirección de la orquesta.

Por supuesto, para poder apreciarla, no podemos tener acceso al método «comparativo» y disponer de un filme con varias versiones musicales. Pero la apreciación del papel de la música en el filme no puede prescindir de este aspecto.

Por ejemplo, a propósito de la sublime *Carta de una desconocida* (Letter from an unknown woman, 1948), dirigida por Max Ophuls, basada en una novela de Stefan Zweig, el escritor y crítico Claude Mauriac declara, en 1948, en el artículo «Hay que acabar con la música cinematográfica» (*Le Figaro littéraire*, 1948, citado en la obra de referencia de Henri Colpi, pág. 47): «Dado que es necesario atacar un punto preciso, vulnerable [*sic*] como es la concepción tradicional del cine, que una vez más atacaré aquí, hoy voy a denunciar lo que se ha dado en llamar música cinematográfica. No es que la partitura de Daniele Amfitheatrof sea peor que cualquier otra. Lo que le voy a reprochar, bien podría haberlo hecho respecto a cualquier otra banda sonora. Si esta contribución al filme me ha parecido inadmisible, ello se debe a que una vez más ha dispensado al director, por los medios más fáciles, si no los más bajos, de enriquecer directamente sus imágenes. En efecto, esta clase de música no tiene otra razón de ser, en su forma actual, que la de añadir un fondo sonoro que, sin que el espectador tenga muy a menudo conciencia de estar escuchándolo, la conduzca a cierto estado afectivo en que ni el arte ni el alma han tenido demasiada intervención. Así, cuando se añade un color sentimental a las diversas secuencias, las imágenes se ven lastradas con un peso suplementario de ternura, de emoción o de amor. ¡Fuera! Es vergonzoso que personas normales como nosotros, nos dejemos arrastrar por eso. Por mi parte, hace mucho que dejé de marcar el paso».

---

[7] En el momento en que estamos acabando esta obra, acaba de aparecer una nueva versión «renovada» digitalmente de este filme.

Se podría decir que la cuestión de la vergüenza que Claude Mauriac siente no le concierne más que a él mismo, al igual que su protesta de insensibilidad («dejé de marcar el paso») que se interpreta fácilmente como por la vía de la negación. Asimismo, parece que la idea de un medio del que no tenemos conciencia —dirección que iba a tomar claramente la música cinematográfica a partir de finales de los años treinta— chocaría con cierta concepción del arte fundada en la conciencia lúcida. Ahora bien, notemos sobre todo que, contrariamente a lo que da a entender el término usado por Mauriac, éste no ha escuchado precisamente una *partitura* de Daniel Amfitheatrof, sino una simple interpretación grabada, cuya calidad o mediocridad pueden desempeñar un papel nada menospreciable en el efecto final.

Verdaderamente, Claude Mauriac no podía o no quería reconocer que esta música que le había impedido dejarse ganar por la emoción, era igualmente la música que le había arrastrado a dicha emoción.

¿Qué le falta a esta desgarradora historia de amor no correspondido, interpretada por Joan Fontaine y Louis Jourdan, que es *Carta de una desconocida*? Nada, si nos ceñimos a nuestra posición fundamental: abordar el filme tal como es y, si nos gusta o emociona, no desmembrarlo en nombre de lo que podría haber sido. Aunque algo echaremos en falta si cuestionamos no el principio de una música sinfónica de acompañamiento romántico —sin la que el filme sería inconcebible, y cuyas funciones estructurales sobrepasan ampliamente sus «efectos» particulares— sino la ejecución y el sonido de dicha música. La orquesta de los estudios Universal, dirigida por el propio compositor, tiene en el filme un sonido pesado, debido tal vez a la calidad de los instrumentistas, a la dirección de orquesta, a la toma de sonido o a la mezcla. En un filme de este género, al filo de la emoción, en que la actriz principal, Joan Fontaine, actúa estremecedoramente, como si fuera el canto de una soprano de una extrema delicadeza, la música tendría el ingrato papel de ser simplemente su acompañamiento, siempre a punto de caer en el exceso. Entonces, es lógico que la música que oímos en el filme tenga a veces esta especie de pesadez, simplemente porque no está a la altura del resto de los elementos. Nos permitimos opinar, sin poder comprobarlo, que la causa no reside en la escritura de la música, adecuada en un sentido exacto, sino en la ejecución. En *Carta de una desconocida* esa actriz que es la música no interpreta —no es interpretada— en el mismo nivel de calidad que los otros elementos, aunque su texto, la partitura, no tenga la culpa.

Suponiendo que estemos de acuerdo con este juicio, lo ideal sería poder «remezclar» el filme, volviendo a grabar la música, para darle la bella y estremecedora calidad que merece, y refundir esta sonoridad con el sonido de la época. No se trata de una especulación abstracta, ya que es perfectamente factible hoy en día, a condición de disponer de los elementos de la mezcla primitiva, ruidos y diálogos grabados por separado, y que éstos no se hayan degradado ni hayan sido destruidos. Sin embargo, con todo, la operación sería costosa, y existen otras urgencias por lo que respecta a la conservación y salvaguardia de las películas.

En un filme dirigido por el mismo Ophuls en Francia, cuatro años más tarde, *Le plaisir* (1952), la calidad aproximativa de la ejecución de una transcripción instrumental del *Ave verum* de Mozart, en una misa campestre, tiene un resultado absolutamente diferente, ya que es deliberado, porque se atribuye a un pequeño conjunto de violines y armonio presentes en la iglesia. A veces es sobre estas pequeñas diferencias sobre lo que reposa el equilibrio de esa partitura grabada que es un filme.

La regla y la excepción

Vamos a hablar de lo que comúnmente se define como la fórmula clásica de la música cinematográfica, tal como fue establecida por ciertos filmes hollywoodienses. Sin embargo, cabe preguntarse si es lícito hablar de «la» música cinematográfica. Basta considerar el conjunto del cine americano y francés de los años treinta y cuarenta para darse cuenta de que las técnicas, las prácticas, las estéticas y los géneros pueden ser muy diferentes, incluso en el interior de un mismo país. Solamente podremos deducir las tendencias, las referencias y los términos medios. Evidentemente, es muy fácil juzgar toda la música cinematográfica a través de una decena de filmes considerados como los únicos válidos, o como representativos del resto; o bien establecer categorías abstractas y *a priori*, y considerar sólo aquellos filmes que encajan en ellas. Muchos historiadores del cine han caído en estos errores, obviando la necesidad de ir a ver y estudiar los filmes. Sin embargo, a pesar de las apariencias, también es fácil, y poco esclarecedor, ir en contra de toda tentativa de generalización y de síntesis de una historia bastante compleja, exhibiendo algunos filmes descubiertos en una proyección, que representan siempre la «excepción» —y las hay a montones— a leyes que, finalmente, se observarán con bastante regularidad. Cualquiera puede encontrar en un catálogo, en televisión, durante una proyección, un filme de una época determinada, de un género determinado, que justamente no cuadra con el modelo establecido para describir aquella época o aquel género; y cualquiera puede utilizar dicho filme como arma para ridiculizar cualquier clasificación, o, como se dice, cualquier «teleología», es decir, cualquier concepción finalista. Algunos investigadores brillantes, hastiados de la generalización ignorante, no dejan de ponernos en guardia en contra de fórmulas como «el» cine mudo (que por supuesto no lo es), «la» música de Hollywood, etc. La abundancia de las investigaciones realizadas sobre dos o tres períodos privilegiados del cine (principalmente los principios del cine mudo, la transición del mudo al sonoro y el cine clásico de Hollywood de los años cuarenta) revela, en efecto, tal diversidad, cuando tales períodos se observan con lupa, que no nos atrevemos a aventurar ninguna generalidad. Sin embargo, esta posición corre el riesgo de servir de excusa para la pereza teórica. Una vez que han conseguido demostrar que *El cantor de jazz* no era un caso aislado, y que, después de todo, la distinción entre mudo y sonoro es arbitraria (cosa que observamos en más de una tesis de investigación), ciertos críticos estiman que su trabajo ha terminado y se quedan ahí.

Sin embargo, esto no es suficiente. Tomemos por ejemplo un filme bastante conocido en la historia del cine negro de los años cuarenta, que aparece en todos los diccionarios, pero que, hasta el momento de escribir esta obra, nosotros no habíamos tenido ocasión de descubrir. Se trata de *Mercado de ladrones* (Thieves Highway, 1949) de Jules Dassin, filme policíaco social sobre el tráfico de frutas y verduras, en el que un soldado que vuelve de la guerra deberá enfrentarse a un intermediario que explota a los transportistas de manzanas. En apariencia, si uno confía en los diccionarios, especialmente en los que tratan de música cinematográfica, nada señala esta obra como un caso particular. En sus títulos de crédito figura, como compositor, el nombre de Alfred Newman, un autor de Hollywood conocido y prolífico. Sin embargo, al visionar este filme, prestamos atención a su música. Cosa sorprendente, desde este punto de vista, el filme rompe totalmente con los clásicos del cine negro de la época. En él podemos escuchar sólo el mínimo de notas, y siempre en situación: como ambiente de bar, de puerto, etc., bajo una forma voluntariamente anónima y anodina. No encontramos una sola nota en las escenas más dramáticas —que abundan— como accidentes mortales, persecución en camión, etc., puntuadas solamente por un montaje de ruidos concretos particularmente denso. ¿Quién esperaría encontrar tamaña originalidad en este período? No podemos obviarla, a no ser que no prestemos atención.

Al mismo tiempo sabemos que, bajo el impulso de ciertos productores como Mark Hellinger y Louis de Rochemont, los últimos años de la década de los cuarenta fueron propicios a numerosos experimentos que se esforzaron en renovar el cine negro mediante un realismo casi documental. En algunas de estas películas, rodadas en localizaciones reales, el didactismo del tratamiento y la autenticidad del decorado casan perfectamente con las convenciones musicales «expresivas» habituales, y con una música de fondo, al igual que ocurría en Italia en la misma época, con la obra de Rossellini. En otros filmes, realizados con similar propósito, se intentará volver a los hábitos de los principios del cine sonoro. No existe una fórmula absoluta y menos aún una fórmula homogénea y coherente de uno a otro extremo.

Sin embargo, ello no invalida la noción de convención ni de modelo. Una historia clara y completa del cine —cosa que por el momento está sólo bosquejada en lo que concierne al sonido, a causa de la extrema rareza de aquellos que, como nosotros, se consagran a este campo— podría ciertamente situar este filme en relación con Dassin y el cine negro, a la vez por su especificidad musical y por cierta continuidad de «realismo», como alternativa a otros filmes producidos paralelamente. Sin embargo, este tipo de trabajo no se efectúa solamente a golpe de filmografías de directores ni de catálogos de compositores, ni siquiera entrevistando únicamente a estos últimos, cuyas palabras no tienen valor histórico alguno a no ser que sean cuidadosamente confrontadas y contrastadas con otros testimonios. Es necesario ver un gran número de filmes, sin fiarse en absoluto de su «etiqueta», representada por el nombre de un compositor que, según el caso, los medios y la demanda, bien puede haber compuesto un vasto tejido orquestal o, al contrario, no haber provisto más que dos o tres piezas «ambientales» polivalentes, como ocurre en el hermoso filme de Dassin.

Por tanto, aunque vamos a intentar abstraer unas constantes, no ignoramos que éstas no corresponden más que a tendencias y términos medios. Con todo, nos permiten percibir las líneas de fuerza y estudiar el conjunto del fenómeno.

Francia y América

A falta de poder hablar de todas las producciones cinematográficas, un paralelo entre dos cines importantes de la época «clásica», el americano y el francés, paralelismo apoyado sobre cierto número de observaciones, permite catalogar la diversidad de vías posibles y la complejidad de los determinismos en juego. Sin embargo, no podemos esconder que cualquier paralelismo, con las fáciles simetrías que propone, conlleva sus propios peligros.

Si escuchamos, sin fijarnos en etiquetas ni juicios de valor, la música de cierto número de filmes franceses de finales de los años treinta, encontraremos entre ellos ciertas constantes: las secuencias musicales «de fondo», sea cual fuere el tipo de escena a la que acompañan, tienen tendencia a discurrir en un ritmo bastante regular y marcado, autónomo en relación con el ritmo de las imágenes, por una parte, y con el ritmo del diálogo, por otra. Esto hace que, en más de una ocasión, suenen como «extractos» de una música de concierto. Por otra parte, con frecuencia gozan de una orquestación íntima y «de cámara».

Sin duda alguna, la misma observación efectuada sobre filmes americanos del mismo período revela, en cambio, no solamente el uso de masas orquestales más llenas y lujosas sino también, cosa menos evidente, la abundancia de ritmos fluidos, líricos, recitativos «entrelazados» con los de los diálogos de los actores.

Una observación tan general y abstracta sería a todas luces insuficiente, ya que también es necesario preguntarse sobre los elementos del filme, con los que se combinan dichas secuencias musicales: estos elementos no son solamente abstractos y teóricos, del tipo «la imagen», «el guión». Hay que preguntarse si los actores intercambian diálogos largos o lacónicos. De hecho, aunque los estereotipos sean equívocos, un filme americano medio «de acción» posee un diálogo más abundante que un filme «psicológico» francés. Sin embargo, en un filme francés podremos fijarnos más fácilmente en el texto y en las réplicas aisladas, a causa de su propia frecuencia menor y de los numerosos silencios que los entrecortan. En este contexto, las entradas y salidas de la música no podrán ser percibidas del mismo modo. Ciertos clásicos del cine negro americano pueden oírse perfectamente, con los ojos cerrados, como verdaderas piezas radiofónicas ininterrumpidas. Los filmes franceses equivalentes presentan más agujeros e interrupciones y su ritmo no parece tan unificado. Por supuesto, no nos referimos aquí a excepciones como la de Sacha Guitry, en cuyas obras el flujo de la palabra es torrencial. Pero precisamente en las películas de Guitry no se trata de la cantidad absoluta, sino más bien del modo de decir y descargar dicho texto. Muchos filmes americanos son tan charlatanes como *El pan y el perdón* (La femme du boulanger, 1938) de Marcel Pagnol o *Faisons un rêve* (1936) de Sacha Guitry, por citar dos filmes franceses particularmente locuaces. Sin embargo, el efecto producido no es el mismo ya que —gracias a la música especialmente, pero también gracias a la gestualidad más suave de los actores— el diálogo está «soldado» con el propio filme, y se reparte más homogéneamente entre los actores y entre las escenas, y por ello fluye mejor. En parte, ello se debe a que Hollywood y su sistema de producción no temían afrontar una normalización de las diversas prácticas, una homogeneización de los filmes, pero tiene que ver también con una diferencia patente en el empleo de la palabra por parte de una y otra cinematografías.

El cine americano está animado por lo que podríamos llamar una pasión procesal y oratoria. Es un cine en el que la palabra intenta convencer, llevar la contraria, interpelar al otro. No teme utilizar largos discursos ni especialmente confrontaciones de puntos de vista, conflictos de principios. Toda frase supone una respuesta, siempre interpela al otro, le fuerza a pronunciarse. Este cine es, pues, más propicio a un continuo. Su retórica permite que el filme se desarrolle como un largo debate, una eterna confrontación. El director y los actores tienen la pericia de «hacer pasar» esta confrontación por acción, sin darnos tiempo de incomodarnos o aburrirnos por su carácter al fin y al cabo abstracto.

En el cine francés de la época, frecuentemente la palabra se utiliza como efecto de acento, de caracterización individual, de reivindicación de una posición y de una actitud particular, pero sin pretender interpelar al otro. Pretende aislar a cada individuo con lo que éste dice. En un sistema así, la música no puede inmiscuirse con tanta facilidad.

Posteriormente, la racionalización de las técnicas hollywoodienses permitió dominar ciertos problemas de toma de sonido y de inteligibilidad de la palabra, junto con algunas cuestiones de orquestación musical para la pantalla, con el fin de unir ruidos, palabra y música en un sistema correctamente fundido, donde los elementos se relacionen y combinen armoniosamente.

Por oposición, en el cine francés, más «artesanal», incluso en la época de los grandes estudios, cierta maldición nacional hace que, al contrario de lo que ocurre con la imagen, perfectamente dominada, el sonido siempre haya sido un problema, tratado golpe a golpe. A escala mundial, el cine francés es el que detenta el récord de número de filmes ininteligibles (para sus propios espectadores) y de músicas que suenan de modo débil o confuso, en tanto que la mayor parte de las otras cinematografías nacionales habían resuelto el problema, sea mediante un gran cuidado a la hora de la toma de sonido en el rodaje, sea por la solución radical de la postsincronización, que permite destacar la palabra en un primer plano. Esta tradición, que sólo conlleva aspectos técnicos y estrictamente negativos, constituye una especie de cultura que para muchos autores relevantes consiste en rechazar cualquier normalización mínima en la creación del sonido. Súbitamente, la música se convierte en el eterno problema: hay demasiada, no hay suficiente, tapa a los diálogos, etc. Ésta no es más que una parte de las preguntas que hacen que la música de cine no sólo sea un asunto de buenas intenciones artísticas, de estados de ánimo de directores y compositores, ni del presupuesto y número de semanas de trabajo.

Por supuesto, siempre podemos encontrar algún telefilme francés que emplee una música «a lo Bernard Herrmann», con más o menos acierto (la música original de *Noces de plomb*, suspense policíaco dirigido por Pierre Grimblat, cita explícitamente la de *Marnie* de Hitchcock) o algún telefilme americano que contenga referencias a Fellini y a Nino Rota. La circulación es bastante mayor de lo que creemos. Sin embargo, estos homenajes, estos pastiches, estas influencias deben contar con estilos de interpretación, con contextos, con maneras de actuar, con *praxis*, tal como se decía no hace mucho tiempo, que son muy diferentes.

Esta historia concreta, técnica y culturalmente fundamentada, de la música cinematográfica —una historia que debe salir de su edad «infantil» y conmovedora, la de las filmografías, las colecciones de discos y los compositores de culto—, a nuestro juicio, puede tener interés y servir de fuente de enriquecimiento, sin que nosotros tengamos la pretensión de realizarla en este volumen.

Los criterios del clasicismo

Poco después de la fase pionera del cine sonoro, se crea en Hollywood un aparato altamente simbólico: un sistema de mezcla automática que solucionará el problema de la cohabitación música/diálogos.

Tal como nos cuenta Claudia Gorbman, se trata de una máquina llamada *up-and-downer*, puesta a punto desde 1934, y concebida con el propósito de regular automáticamente la intensidad de la música. Cuando se anuncia la entrada del diálogo en el sonido mediante una señal, el aparato reduce el volumen de la música. Este sistema lo racionalizó el ingeniero de sonido Edward Kellog, quien alega que no hace sino reconstruir el propio mecanismo de la atención sonora y el modo en que ésta se polariza sucesivamente sobre las diversas cadenas sonoras, «a fin de concentrar la atención sobre un sonido particular». Esta realidad técnica no tiene por qué poseer una lectura estética inmediata: el hecho de que la música sitúe su volumen por debajo de los diálogos no significa que no sea importante, como si dijéramos que el decorado que enmarca una acción es inútil con el pretexto de que no aparece constantemente en primer plano.

En la época del cine sonoro, los compositores de Hollywood entran en el sistema de estudios como los actores y son objeto de contratos y cesiones de uno a otro. Uno de los grandes nombres del cine clásico, Miklos Rozsa, describe su situación laboral: «En aquella época, mientras yo estaba empleado en la MGM, diversas circunstancias me condujeron a escribir partituras para filmes producidos por otras *major companies*. Yo no intervenía para nada en las negociaciones. Las direcciones trataban entre sí directamente y decidían "prestarme" a otro estudio».

En la misma conversación de origen indeterminado, citada por Alain Lacombe (*La musique du filme*, pág. 36), el compositor subraya un punto importante, a nuestro juicio, acerca de la gran calidad de los músicos de orquesta para películas: «En las orquestas de los estudios se escogía a los mejores solistas. Esto explica, en parte, el hecho de que una orquesta oficial como la de los Ángeles fuera tan floja durante una década. No es de extrañar. Debido a los salarios poco habituales que se daba a los músicos, éstos no lo dudaban a la hora de trabajar en el cine». Esto es importante porque en el cine sonoro, como hemos visto, se utiliza una música grabada en la que el sonido de los instrumentistas —aunque éstos sean anónimos— es de una gran importancia estética y emocional, al igual que la calidad sonora de la grabación, que en la época obtenía en Hollywood un nivel sorprendente. ¿Quién sabe si la belleza del sonido, sea cual fuere la naturaleza más o menos estereotipada de la música interpretada, no tiene un gran peso específico en la emoción que sentimos al ver un buen número de estos filmes?

Todas estas razones, junto con otros muchos factores históricos, favorecerán el nacimiento de un clasicismo en relación al cual se definirán las investigaciones modernistas ulteriores y cuyos principios implícitos ha explicado y formulado tan bellamente Claudia Gorbman en su obra sobre la música en el cine narrativo, *Unheard Melodies*. Vamos a recoger los criterios que subraya, añadiendo nuestros propios comentarios:

La invisibilidad del equipo de producción de la música

En otros términos, igual que no observamos los proyectores o el reflejo de las cámaras en el filme (salvo en algún efecto «modernista» o de ruptura, en filmes de Godard, Zulawski o Bergman), tampoco aparecen en la imagen los instrumentos ni los cantantes, salvo excepciones del mismo tipo. La enunciación de esta evidencia no es, contrariamente a lo que podríamos creer, en absoluto inútil, ya que su formulación nos permite pensar y teorizar sobre algunas excepciones cuidadosamente estudiadas, aportadas por cineastas como Coppola, Resnais, Rivette, Rohmer, etc., a veces como gag particular, y otras para intentar crear un espacio narrativo diferente.

Añadamos que si, gradualmente, la representación mental del equipo de rodaje visual (señalado a la conciencia del espectador por un movimiento de cámara independiente del movimiento de los personajes) ha podido instaurarse e imponerse, sin romper en absoluto la ilusión, con el sonido no sucederá lo mismo. El «gran público» admite ser perfectamente consciente de la cámara y de sus evoluciones libres, a condición de no verla nunca. En oposición, no admite ser ni siquiera *consciente* del equipo y del proceso sonoro: es decir, no sólo no admite verlo, sino que además tampoco admite que le obliguen a representárselo mentalmente, mediante un efecto de alejamiento a través de un *travelling* sonoro que muestre el lugar que ocupa el micro, mediante un procedimiento técnico que actúe sobre la música para que suba o descienda de volumen, etc. Respecto a la música, el público admite y acepta la representación de los violines tocando sobre una escena de amor, pero no la sala donde tocan estos violines, la cara de los violinistas, el sonido de su respiración, etcétera.

Claudia Gorbman analiza un caso particularmente revelador en *King Kong*: un equipo americano, en una isla, sorprende una ceremonia de una tribu de «salvajes» que adoran a un gorila gigante, ceremonia en la que vemos y oímos a cantantes y percusionistas en taparrabos, «acompañados», como es habitual, por una orquesta sinfónica, la del propio filme, a la que evidentemente no vemos. Rápidamente, el equipo instala una cámara para filmar, pero el jefe de la tribu descubre a los intrusos y con un gesto detiene a los bailarines y músicos... y también al sonido de la orquesta de acompañamiento. Gorbman revela, al principio, que el equipo de rodaje del filme no lleva consigo ningún técnico para grabar el sonido, cosa lógica en una época en que los aparatos de grabación de sonido, como hemos dicho, eran imposibles de transportar y utilizar en circunstancias de este tipo. Sin embargo, comenta Gorbman, ni siquiera nos planteamos qué está grabando el equipo de rodaje: el sonido está «simplemente ahí, emanando de la imágenes que vemos», como unido a ellas.

La inaudibilidad de la música

«La música no está concebida para que se oiga conscientemente», está pensada como un acompañamiento (de acciones, de diálogos) cuya presencia no se debe advertir.

Es posible que, en este caso, el espectador moderno haya cambiado de actitud en relación con los filmes de esa época: cuando ve en la televisión un filme de Hitchcock como *Con la muerte en los talones*, el espectador ha podido ya —cosa imposible en 1958— escuchar su música, hoy en día fácilmente disponible, en disco, en el curso de una emisión sobre Alfred Hitchcock o sobre Bernard Herrmann, o incluso en un *spot* publicitario. Así pues, será mucho más consciente de dicha música (igual que es más consciente de la técnica de montaje), sin que ello impida que el filme continúe funcionando para él.

De acuerdo con el análisis de Gorbman, existe una subordinación de la escritura musical a la narración y a la duración de las secuencias. Un estilo musical suave, basado en motivos cortos, con un tejido conjuntivo neutro de redobles de percusión, de acordes sostenidos, de trémolos, de pizzicatos de cuerda, es lo que mejor sirve a esta concepción. Añadamos que la ópera wagneriana, en la densidad y ambición de su escritura, ¡también conlleva una materia musical residual de este tipo!

La música traduce emociones

La música en el sistema clásico, según Claudia Gorbman, es un significante de la emoción. Lo demuestra el hecho de que para las escenas más «objetivas» y menos cargadas se sentimientos, la música disminuye y desaparece. Al mismo tiempo, en el marco clásico, vemos cómo la música interviene en escenas de tempestad, de acción, de reposo bucólico, etc., donde no podríamos hablar de emoción en un sentido sentimental. Podemos decir, evidentemente, que otorga un valor general, «mítico», amplificado y subjetivado al decorado. Desarrollaremos este tema en el capítulo 5, al hablar de esta famosa «función».

Narrative cueing

Esta expresión inglesa puede traducirse como «puntuación» o «señalización narrativa».

«En un filme clásico podemos dividir las funciones semióticas de la música —escribe Claudia Gorbman—, en dos categorías:

»a) remitir al espectador a las demarcaciones y a los niveles de la narración;

»b) ilustrar, subrayar, acentuar y señalar, a través de lo podríamos llamar "puntuación de connotación"» (*Unheard Melodies*, pág. 82).

En otros términos, la música subraya los principios y finales de secuencia, las partes del filme, los actos (labor que aún conserva hoy en día); contribuye a la caracterización del tiempo, lugar, cultura, etc. Impone, más especialmente, el punto de vista de un personaje, expone más particularmente sus emociones, su ternura, su miedo, su ira. Su aparición permite subrayar la aparición de un punto de vista subjetivo.

En este marco, añadiremos, la simple presencia de la música puede crear completamente el sentido de una escena, o de una mirada.

Tomemos un filme reciente, *Vent de panique* (1987) de Bernard Stora, historia de un par de estafadores fallidos (interpretados por Bernard Giraudeau y Caroline Cellier) y de una chica espabilada (Olivia Bruneau) a la que secuestran para venderla como prostituta: esta historia podría ser atroz, pero durante la primera hora se presenta en clave de humor. En un momento dado, un plano de Caroline Cellier sola reflexionando en su cama está acompañado por una música más grave. La música de Jean-Claude Petit da un sentido humano, en aquel momento, a esta escena muda, totalmente «neutra» en la pantalla, incluida la interpretación de la actriz: enseguida entendemos que ella empieza a pensar en su edad, en cómo está malgastando su vida. A partir de entonces, vemos a este personaje desde otro punto de vista, vemos a una mujer que se inquieta. Estos momentos, donde el basculamiento del filme hacia una dimensión más tierna y humana es sugerida solamente por la música, son mucho más habituales de lo que se suele pensar. Nos hallamos ante una narratividad pura, no anecdótica, de la música, como ocurre en la ópera.

La «puntuación» o la «señalización» de connotación, tal como la formula el autor, concierne especialmente a la manera en que la música contribuye a crear una atmósfera: extraña, demoníaca, bucólica, elegante, siniestra, mórbida, mágica, religiosa, «entre dos aguas», por supuesto recurriendo al repertorio denotativo y connotativo de la ópera, del ballet, del poema sinfónico y de otros estilos musicales, repertorio cuyos procedimientos hemos intentado catalogar en nuestra obra sobre *Le poème symphonique et la musique à programme*.

Claudia Gorbman revela también una función de *ilustración* por la música, por la que designa un «seguimiento» musical instantáneo de los pensamientos, diálogos y acciones, que ha sido fuertemente criticado en las obras francesas de Colpi o Lacombe. La autora muestra cómo los sistemas técnicos y las técnicas de escritura, así como los procedimientos de concepción y grabación de la música del filme clásico, permitieron una estrecha sincronización de la partitura musical con la acción de ciertas escenas, segundo a segundo. La música así sincronizada tiende fácilmente a imitar o transponer ciertos ruidos, volviendo a tomar una vez más los métodos de la música evocadora y de programa.

Por nuestra parte, pensamos que esta práctica de envoltura de la duración de la escena por la música y especialmente de la puntuación musical de ciertas acciones «sonoras» (como cerrar una puerta) o simplemente «físicas» (un individuo se pone a correr) no tenía una función irrisoriamente «imitativa». Se trataba también de resolver ciertos problemas surgidos a principios del cine sonoro, al absorber la inevitable disparidad del universo sonoro del filme en un continuo de diálogo y música, continuo en que el ruido (elemento acústicamente poco dominado entonces por los medios técnicos de la época y que aún resultaba un elemento algo «estilizado» y percibido como raramente poético o evocador) podía estar menos presente sin que su discreción, o su ausencia, se percibieran.

En efecto, existe una correlación precisa entre la inflación musical de ciertos filmes clásicos y la discreción de los efectos sonoros en estos mismos filmes, exceptuando algunas escenas concretas. ¿Por qué razón, en esta época, en una escena de tormenta en el mar, se prefiere crear un efecto orquestal de «olas», siguiendo una tradición que va de Mendelssohn a Debussy, en lugar de trabajar sobre grabaciones del ruido de las olas? Porque estos últimos no «restituyen» a las olas. Para este tema, remitimos al lector a nuestras cuatro obras precedentes sobre el sonido y en especial *La toile trouée* y *La audiovisión*, en que se desarrollan estas cuestiones.

Añadamos que, por razones históricas precisas (dificultad de efectuar grabaciones sonoras al aire libre y en escenarios reales, su tipo de organización y de racionalización) el cine clásico era rodado casi siempre en estudio, y que el estudio favorece por sí mismo una estilización que le es propia, en cuanto a perspectivas, iluminación y montaje. El importante papel otorgado a la música iba en el sentido de esta estilización.

Uno de los aspectos que ha creado mayores malentendidos, el aspecto que más duramente ha sido criticado y ridiculizado de la práctica clásica es el seguimiento sincronizado de la acción por la música, llamado con frecuencia en inglés *mickey-mousing* (aludiendo a los dibujos animados de Walt Disney) o bien *underscoring*. De hecho, se lo ha tildado de imitación infantil, dado que, por un efecto de ilusión sincrónica, puede crear el falso recuerdo de una música «imitativa». En otros términos, nos damos cuenta fácilmente de que una música que acompaña es una música que imita.

Un ejemplo significativo es la leyenda según la cual, en *El delator* de John Ford, la partitura sinfónica de Max Steiner es de principio a fin imitativa, leyenda creada por el compositor francés Maurice Jaubert (quien tenía la excusa de no haber visto el filme más que una sola vez, y de referirse a él de memoria). Tal afirmación ha sido reproducida sin ninguna comprobación por parte de historiadores tan serios como Henri Colpi, e incluso, desgraciadamente, por nosotros mismos en *Le son au cinéma*, en 1985, ¡antes de que fuéramos a comprobarlo viendo la película!

La escena incriminada es aquella en que Gypo, el desventurado protagonista que ha traicionado a su amigo por dinero y que ahora quiere olvidar su falta, entra en un café, pide una copa y bebe un trago de *whisky* por tres veces, con lo que aparece por tres veces consecutivas un tema musical determinado, enunciado en sincronismo con su gesto. «En *El delator* —contaba irónicamente Jaubert—, la música tiene la función de imitar unas monedas que caen al suelo e incluso, mediante un pequeño arpegio pícaro, el goteo de un vaso de cerveza en el gaznate de un bebedor» (Conferencia de 1937, reproducida en *Défense et illustration de la musique dans le filme* de Henri Colpi, pág. 45).

Hecha la comprobación, las notas de la música escrita por Max Steiner no imitan el sonido de las monedas al caer sobre la mesa (y no en el suelo), sino que se superponen en sincronía a este ruido, que oímos separada y distintamente, con un motivo descendente de cuatro notas, asociadas durante todo el filme al «dinero de la traición». Exactamente como en Wagner o Ravel (¡por no hablar de *La consagración de la primavera*!), ciertos temas musicales están escritos para sincronizar con acciones dramáticas de una importancia simbólica particular: juramentos, saltos, caídas, golpe mortal, sobresaltos en una pelea. Por otra parte, el «pequeño arpegio pícaro» descendente es otra leyenda: de hecho se trata de un tema ascendente de las trompas, que es el *leitmotiv* de Gypo, y que no tiene nada de imitativo ni de pícaro, sino que al contrario plantea con inquietud una figura musical ascendente e interrogativa.

Conducido por su buen humor y por su legítima necesidad de defender una concepción opuesta a toda idea de «seguimiento», Jaubert no podía prever que con sus cuatro líneas anteriormente citadas iba a crear un mito tenaz y a proveer de carnaza a tantos defensores de la causa musical en el cine.

La continuación del texto de Jaubert (citado de manera errónea en la obra de Alain Lacombe, que lo hace incomprensible) enuncia que «tal proceder prueba una total falta de conocimiento de la esencia común de la música. Ésta se desarrolla de una manera "continua", según un ritmo organizado en el tiempo. Si la obligamos a seguir servilmente a los hechos y gestos que son "discontinuos" y no obedecen a un ritmo definido sino a reacciones fisiológicas y psicológicas, destruimos aquello que la convierte en lo que es, en música, para reducirla a su elemento primario inorgánico, el sonido».

Las afirmaciones de Jaubert sorprenden aquí por su talante simplificador, y a decir verdad podrían aplicarse a numerosos momentos dramáticos de óperas y ballets. Por supuesto, cabe entender además la expresión del arte poético de este compositor, según el cual la música en el cine debe tender a una especie de existencia en sí misma, autónoma.

Lo más importante de su tesis, que ha sido asumida por otros compositores franceses a quienes ha servido de «escudo», es que Jaubert defiende la idea de una esencia rítmica autónoma de la música en el seno del filme; reivindica que ésta pueda seguir su hilo, su ritmo, su propia periodicidad, y que este ritmo no esté ligado a los ritmos psicológicos de la acción ni al flujo *recitativo* de los diálogos. En cierto sentido, Jaubert defendía una concepción no demasiado alejada de la del cine mudo: la música como ritmo portador, engendrador, organizador.

Ahora bien, ¿por qué razón —y aquí abarcamos no sólo a este compositor, sino a toda una especie de doctrina deducida de manera bastante simplista por muchos historiadores— deberíamos transformar la reivindicación de un artista en una regla universal? Y sobre todo, ¿por qué en el cine debe considerarse ridícula una práctica que los melómanos toleran e incluso admiran en Stravinski, Debussy, o Wagner: un «seguimiento», por parte de la música de ciertas acciones del drama especialmente significativas, a fin de darles un valor simbólico particular (los pasos de Tamino ante los templos de la iniciación en *La flauta mágica*, o la caída del anillo de Mélisande en el agua, por ejemplo, en el acto III de *Pelleas?* Puede que la razón sea que para algunos el cine es un arte de lo concreto, incapaz de acceder a la estilización simbólica. Sin embargo, la moneda que el camarero da a Gypo en *El delator* no es ni más ni menos simbólica, maléfica y símbolo del destino, que los efectos orquestales que acompañan a la forja de la espada en Wagner.

Ciertamente, el proyecto de Ford y Steiner era que llegara a admitirse en el cine el principio de una puntuación simbólica. Que ellos no lo hayan conseguido no implica que el proyecto en sí sea absurdo. No podemos condenar el cine al naturalismo. Hemos adoptado otros sistemas audiovisuales simbólicos, especialmente para expresar la prisa. ¿Por qué razón éste no sería válido? Es inútil buscar una razón *a posteriori*.

Evidentemente, la diferencia reside en que en Ravel o en Stravinski la puntuación simbólica parece afianzada en un tejido musical continuo, pero esa «continuidad» es también una convención, ya que el efecto sigue siendo concreto e injustificable por razones estrictamente musicales. No se admite como integrante de un todo musical por una razón tan superficial como el hecho de que el sonido sea emitido por la orquesta. No obstante, incluso en una ópera tan elaborada como *Wozzeck* de Berg, en la que nos alegramos de descubrir, gracias a las explicaciones del propio compositor, de qué manera la música se asienta en modelos formales *(passacaille*, invención, variación...), abundan en cada página de la partitura detalles musicales que son gestos puramente dramáticos motivados por las palabras y la acción. El discurso formal y el curso dramático se superponen en esta obra sin confundirse en absoluto y, tal como hemos dicho, sin una necesidad unitaria real... cosa que no resta un ápice de genialidad a la obra.

Llegamos al punto al que queríamos llegar: la ópera «absoluta» soñada por Wagner, Debussy, Berg o Dallapiccola, sólo se percibe como unitaria gracias a la convención. Dicho de otro modo, la convención hace que la percibamos como si hubiera eliminado toda disparidad entre sus elementos (contrariamente a la ópera clásica, visiblemente compartimentada en arias, recitativos, ballets). El cine sonoro clásico, especialmente en Estados Unidos y más particularmente en los filmes «musicados» por autores clásicos de la época como Steiner, Korngold, Waxman, Rozsa o Newman, ha conseguido una perfecta fusión de sus elementos, al menos en apariencia, a costa de cierta estilización. Aunque somos libres de admirar o detestar el resultado, de modo alguno podemos rechazar por principio la tentativa, en nombre de una fatalidad naturalista del cine, por una parte; y de una esencia antinaturalista de la música, por otra.

En la amplia gama de medios de «puntuación narrativa», Claudia Gorbman señala el conocido efecto que en inglés se llama *stinger*, ese acorde particular, ese trémolo dramático, esa célula breve, o, por eliminación, ese silencio súbito, que, aislados de todo discurso musical, puntúan, subrayan, señalan una revelación brutal, un súbito contratiempo, un momento de lucidez.

La música, factor de continuidad

Aquí se trata de continuidad rítmica y formal, en diferentes niveles: la música «funde las discontinuidades del montaje», tiende puentes entre las secuencias, para ayudar a franquear las elipsis temporales. De un modo más general, la música «en tanto que continuidad auditiva, parece mezclar y homogeneizar la discontinuidad visual, espacial o temporal. Las secuencias de "montaje" —páginas de calendario que se deshojan, titulares de periódico que marcan el paso del tiempo, Kane y su mujer desayunando cada vez más aislados y separados con el paso de los años— son tipos de secuencia casi siempre acompañados de música» (*op. cit.*, pág. 89).

Comprendemos que un compositor pueda rebelarse contra la idea de limitarse a escribir fragmentos de unos pocos segundos, puntuaciones, como si pidiéramos a un escritor que aportara algunas palabaras sueltas, o a un pintor que diera algunos toques de color. Sí, pero repitamos que la música clásica o aquella que está destinada al teatro, también llevan elementos de transición o de puntuación desprovistos de sustancia intrínseca.

La música, factor de unidad

Finalmente, Claudia Gorbman coloca, entre las funciones de la música según el modelo clásico, la de contribuir a la unidad de la obra como un todo, especialmente por medio de un conjunto de temas repetidos bajo diferentes formas, que constituyen algo así como la firma del filme, o bien por medio del establecimiento de una atmófera, o mediante un color orquestal global. Por supuesto, aquí veremos generosamente explotadas todas las técnicas temáticas y cíclicas puestas a punto por la sinfonía romántica y la ópera wagneriana y poswagneriana. A veces, el compositor se atreve a engendrar todos los temas principales a partir de una célula musical mínima, que en la partitura de Bernard Herrmann para *Taxi Driver* (Taxi Driver, 1975) de Martin Scorsese, se reduce a una fórmula de dos notas: una segunda mayor descendente.

A esta lista, Claudia Gorbman añade que estas reglas no son absolutas y rígidas, y que la práctica del cine clásico de Hollywood ha sabido en muchos casos hacer uso de ellas con mesura, porque, en casos particulares, un principio puede entrar en contradicción con otro.

Un filme como *Casablanca* (Casablanca, 1941), obra maestra romántica del cine hollywoodiense, y al mismo tiempo obra colectiva donde las haya, es la ilustración de una movilización total, generosa, de todos estos principios. Aquí, la música se encarga completamente de la narración: desde los créditos iniciales, la música sitúa el marco geográfico (música exótica y grandiosa), después el marco histórico (música de cortejo sombrío y derrotista para las imágenes de éxodo tras la derrota de los franceses), después la ambientación particular (música ambiental de «ciudad oriental» cuando empieza la acción), etc. En adelante, los materiales temáticos principales de la partitura serán: el tema que expresa el amor perdido entre Rick (Humphrey Bogart) e Ilsa (Ingrid Bergman), tema que no es del compositor sino que se toma prestado de la canción *As time goes by*, canción que desempeña un gran papel en la acción; los himnos nacionales de diferentes países, marchas militares alemanas y francesas, etcétera.

Al principio del filme, por ejemplo, cuando un oficial alemán de las fuerzas ocupantes pronuncia ante el micro de una radio una proclama que prohíbe dejar la ciudad bajo pena de muerte, dicha proclama es precedida por una cita orquestal del principio del himno *Deutschland über alles*, que se superpone a su discurso, dejando espacio, bajo las palabras, a un efecto de trémolo y de pedal que imita hábilmente al redoble de tambor de una proclamación militar, manteniendo la atención, y subrayando la gravedad fatal de las frases. En la escena siguiente, en que un francés de la resistencia intenta escaparse de la policía de Vichy que le acaba de identificar, la música describe su esfuerzo con figuras precipitadas en corcheas rápidas, que subrayan la huida y el peligro. Cuando es interpelado y se inicia un breve diálogo con la policía que consulta sus papeles, la orquesta suena más discretamente por debajo de los diálogos, dejando únicamente subsistir una agitación grave en las cuerdas y dejando el registro alto disponible para la palabra. Al mismo tiempo, subrepticiamente, durante este breve intercambio de palabras, un motivo musical fragua su camino, remontando del grave hacia el medio, cada vez más agitado, advirtiéndonos, con algunos segundos de adelanto, lo que va a suceder: descubierta la falsedad de los documentos, el miembro de la resistencia intenta escapar (música de persecución), y es abatido por un disparo bajo un gran retrato de Pétain.

El sonido del disparo fatal está preparado por la música, a la que sirve de cadencia, seguida de *La Marsellesa* interpretada en tono menor, veladamente, como un breve réquiem en memoria del muerto, un personaje episódico cuyo papel, al principio del guión, consiste en hacer concreta y sensible al espectador la situación de guerra y los peligros que están corriendo los miembros de la resistencia. En efecto, el filme va a situarse esencialmente en cafés y habitaciones de hotel, con lo que podríamos olvidar o negligir el marco de la historia.

Detalle importante: *La Marsellesa*, en el filme, jamás se asocia, tal vez por escarnio, a los representantes de la policía de Vichy, sino únicamente a la evocación de la «Francia verdadera», la de la resistencia. Su empleo no es objetivo ni neutro; escoge un bando en un combate y una causa justa.

En esta secuencia, la música tiende a menudo a anticipar ligeramente lo que va a pasar. Es uno de los medios que utiliza para estirar el tiempo al máximo, y al mismo tiempo para encuadrar, significar y guiar la acción cinematográfica de manera que cree una forma de deleite específico, el de ser constantemente conducido. Toda la partitura del filme es un extraordinario mosaico de reminiscencias, citas y ecos que supone, por parte del compositor Max Steiner, un trabajo de miniaturista, escena por escena, réplica a réplica, junto con una sincronización, en la grabación de esta música, estrechamente ligada a la acción, a los puntos de vista, y a las mínimas inflexiones de la realización. El hecho de que prácticamente ningún tema sea original del compositor, no quita mérito alguno a su talento que reside en la manera de conjugar éstos dentro del filme. Steiner es tan autor de esta música como lo es de la de otros filmes en que necesitó inventar temas «originales», temas que, en el sentido estético de este adjetivo, no lo eran demasiado. Tomemos como ejemplo los *leitmotive* de *Lo que el viento se llevó* (Gone with the Wind, 1939). Para nosotros, su éxito no reside en el hecho de que su música permita editar un álbum agradable de escuchar (ciertos amantes de la música cinematográfica son bastante críticos con éste), sino en el hecho de que el propio filme sea una maravilla, a la que él ha contribuido.

A la larga, evidentemente, un sistema así tiende a producir filmes asfixiantes, embriagadores, en los que parece que nada se haya dejado al azar, en los que el tiempo es conducido con maestría. Sin embargo, es importante reafirmar que este mismo sistema, este método de trabajo escrupulosamente aplicado, ha permitido la creación de otra obra maestra, considerada tan «moderna» y «personal» como *Casablanca* se suele considerar «clásica» y «obra colectiva»: *Ciudadano Kane*. Este filme, del que hablaremos en el capítulo 8, aplica estrictamente los mismos procedimientos, en un clima completamente distinto y con un compositor, Bernard Herrmann, dotado de una personalidad muy fuerte. Pero «personalidad» nunca ha significado «originalidad», ni «ruptura de las reglas», aunque hoy en día tengamos tendencia a confundirlas.

Surge la pregunta de si estas reglas tienen alguna universalidad, o bien únicamente se han aplicado en el cine clásico hollywoodiense. No obstante debemos constatar que, bajo diversos nombres, la mayor parte de filmes del mundo las han utilizado, sea cual fuere el tipo de filme, la elección efectuada por el director y la escritura del compositor. Componen una especie de repertorio tan utilizado como ciertas formas de fragmentación y de montaje. A pesar de las grandes diferencias entre filmes como los clásicos hollywoodienses antes citados y, por ejemplo, *La Dolce Vita* (1960) de Fellini (música: Nino Rota), *El intendente Sancho* (Sansho Dayu, 1954) de Mizoguchi (música: Fumio Hayasaka), *Jules y Jim* (Jules et Jim, 1962) de François Truffaut (música: Georges Delerue), *Die Augst des Tormanns beim Elfmeter* (1971) de Wenders (música: Jürgen Knieper), *Tres amigos, sus mujeres y... los otros* (Vincent, François, Paul et les autres, 1974) de Claude Sautet (música: Philippe Sarde) y *Blade Runner* (Blade Runner, 1982) de Ridley Scott (música: Vangelis) —la lista podría ampliarse indefinidamente—, su empleo de la música respeta, en esencia, la mayor parte de estas reglas, sea en su conjunto, sea en su casi totalidad.

Bastantes filmes «transgresores» reconocen y confirman estas leyes implícitas, en la medida en que intentan enfrentarse a ellas.

No es casualidad que Godard sea uno de los autores mas nombrados entre los que han renovado el empleo de la música en el cine. En efecto, Godard aplica una especie de contrarregla, que afirma más aún el modelo, y se inscribe (voluntariamente) en el interior de un sistema cerrado de transgresión, que presupone estas reglas como tales. Así, hace visible la causa de la música: *Sálvese quien pueda* (Sauve qui peut la vie, 1979), obliga al público a escucharla al hacerla intervenir y acabar de manera abrupta, y crea, gracias a ella, una discontinuidad suplementaria; hace que tape una palabra, interrumpa un ambiente, etc.

Sin embargo, dado que el tema de la mayor parte de sus filmes es el fracaso o la búsqueda de lo imposible, estos efectos parecen llevar consigo la nostalgia del cine al que transgreden y de su universo. Observamos que Godard aplica la misma regla a la historia: en muchos de sus filmes, aunque no puede prescindir de un soporte narrativo, tiende a exponerlo desordenadamente. Lo mismo ocurre con la puesta en escena, donde parece aplicar la divisa: «Ni contigo ni sin ti». Otros filmes y directores, llámense Tarkovski, Resnais, Tati, Bergman o Fellini a partir de *Ocho y medio*, se han alejado mucho más que él de esas «reglas implícitas», ignorándolas más que incumpliéndolas, no porque hayan querido ser forzosamente originales, sino simplemente porque perseguían cierta meta, sin considerar si ello les alejaba del clasicismo o les reconducía a él.

*

Las escuelas nacionales en relación con el modelo

Tal como hemos visto, las diferencias entre las diversas «escuelas nacionales» proceden de numerosos factores, bastante variados y complejos. Simplemente podemos dar algunos ejemplos del modo en que una misma fórmula «internacional» se puede aplicar en un sistema mucho menos racionalizado y lógico que el instaurado en Hollywood.

Los italianos, por ejemplo, conservan una notable falta de complejos en el empleo de la música, sirviéndose de ella cuando ésta puede ayudar, abandonándola cuando ya no es necesaria, sin el meticuloso trabajo de construcción y equilibrio propio del clasicismo americano: los acentos orquestales deliberadamente desbordantes de Renzo Rossellini, que envuelven ciertas secuencias de los filmes de su hermano Roberto, se callan cuando éste ya no los necesita, de acuerdo con una lógica que parece siempre ocasional, y que utiliza la música como una mancha de color emocional o cultural, que se usa sin una estrategia particular.

Tomemos un filme de 1954 que constituye un punto de referencia para los críticos franceses, como jalón en el cine «moderno» —por su rechazo de la dramatización convencional— pero que en el plano musical se muestra, al menos en apariencia, de un clasicismo sorprendente: *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, 1953), historia de una pareja americana a la deriva que se reconcilia *in extremis*, tras haber arrastrado su aburrimiento por la península.

Cuando la protagonista Ingrid Bergman visita una necrópolis o una villa en Pompeya, la música sinfónica de Renzo Rossellini es bastante evocadora y expresiva, pero al mismo tiempo se encuentra contenida por la mezcla —es decir por el equilibrio de volúmenes entre diálogos, música y ruidos— en un nivel sonoro muy discreto y moderado, que limita su lirismo, cosa que puede parecer paradójica.

Posteriormente, en una escena íntima, George Sanders e Ingrid Bergman se encuentran enojados, incómodamente juntos en la habitación de su hotel, un hotel que según ellos es muy tranquilo, mientras que a lo lejos oímos cantar a un napolitano que ellos parecen no escuchar, y al que, en todo caso, no hacen alusión alguna.

La presencia de canciones en la banda sonora, canciones que no tienen un estatuto preciso (¿de fondo? ¿de pantalla?) está destinada a recordar el contexto napolitano. Las oímos también cuando los personajes viajan en coche, y poco importa que entonces las voces e instrumentos no estén «filtrados» en el estilo «altavoz de auto-radio». En todo caso, el director no se preocupa de presentarlas de manera lógica.

El coche del matrimonio, por entonces al borde de una separación definitiva, cruza finalmente por un pueblo encontrándose con una procesión de la Virgen, acompañada por unos músicos. La procesión bloquea el camino, cuando Ingrid Bergman decide salir del coche, filmado por la cámara desde el exterior. Sin embargo, cuando Ingrid Bergman sale, el sonido de la banda se hace más presente sin una razón concreta precisa, cosa que parece decirnos: sea cual fuere la realidad objetiva, la música concierne y atañe a los personajes en su movimiento, cuando se dejan llevar por un espíritu de severidad y de amor.

De un extremo a otro, parece que la música sea suscitada por una necesidad concreta, sin constituir un sistema de «unión» entre escenas, de ecos temáticos precisos.

En otro filme italiano del mismo año, *La strada* (La Strada, 1954) de Fellini, la música de Nino Rota es muy sentimental y, al tiempo, bastante «al descubierto»: no sólo porque está ligada a la acción (varios personajes tocan música y el tema del filme «circula» entre violín y trompeta), sino también porque sus impulsos particulares parecen dispuestos a desencadenarse en cualquier momento, y lo hacen sin ser fundidos y preparados por las escenas puramente dialogadas, sin ese trabajo de marquetería y de puentes instrumentales de los filmes americanos. Como en Rossellini (aunque ambos filmes sean fundamentalmente diferentes), la integración de la música se beneficia de una yuxtaposición global con los otros elementos del filme. Igualmente, las voces postsincronizadas de los actores se «aplican» a las imágenes de una manera global y sin rodeos. Este cine, en sus obras más perfeccionadas, conserva ese carácter de yuxtaposición de sus elementos.

El cine francés, sin lugar a dudas, permanece más reticente ante los impulsos y efusiones de los violines. Tiene sus propias tradiciones musicales, como por ejemplo la de hacer emerger de la masa a un instrumento solista, como el saxofón, cuya presencia en la orquesta sinfónica, tocado de una manera totalmente diferente a la del *jazz*, ha sido una de sus especialidades durante muchos años. Otra de sus tradiciones consiste en el gusto por una escritura relativamente elaborada y abstracta, que evita indicar demasiado claramente una tonalidad emocional determinada. Muy a menudo, en sus mejores momentos, la música clásica de cine en Francia gustará de un estilo entre dos aguas y de atmósferas mezcladas, salvo, cosa notable, en el terreno de la comedia y del filme de capa y espada, donde existe una cierta tradición de escritura fogosa.

«desenvainada la espada», en la que destaca Georges Van Parys: *Fanfan el invencible* (Fanfan la tulipe, 1951), de Christian Jaque, con la colaboración de Maurice Thiriet.

Factores de renovación en los años cincuenta

A finales de los años cuarenta y durante los años cincuenta, varios factores empezarán a aportar elementos novedosos a este sistema, si no perfecto al menos probado, que, a grandes trazos, continúa siendo respetado y constituye una referencia común. Se trata, no tanto de un sistema lógico y abstracto, como de una serie de usos y procedimientos. No es de extrañar si, en muchos casos, las innovaciones que vamos a señalar y las modificaciones que intentaremos establecer se suman, se superponen a las prácticas adquiridas, sin desalojar necesariamente a estas últimas.

Estos factores conciernen al cine en su conjunto que, después de la segunda guerra mundial, asistirá a una serie de cambios que tienden a rejuvenecerlo, a relanzarlo y, entre otras cosas, a hacer frente a la naciente competencia de la televisión. Sin esta última, entonces confinada en los estudios, tal vez el cine no habría tenido necesidad de «echarse a la calle» tan rápidamente a fin de rodar en los lugares de la acción: sin ella, puede que el cine no se hubiera abierto tan fácilmente a temas más audaces y sociales, psicológicos o sexuales. Evidentemente, esta apertura del cine, que en muchos aspectos habría de conducir a un replanteamiento del papel y el estilo de la música en el cine, es también el fruto de los esfuerzos de personas valerosas: productores como Darryl Zanuck, Louis de Rochemont; directores como Otto Preminger, Elia Kazan, Roberto Rossellini, Claude Autant-Lara (aunque tengamos ciertas reservas sobre sus opciones morales y políticas); e incluso actores como Kirk Douglas o Burt Lancaster, quienes, al ejercer como productores, ayudaron a que el cine se renovara, a menudo pagando las consecuencias de los riesgos que asumieron.

El cine resistirá a la competencia de la televisión, así como a la propia usura de las fórmulas establecidas, en varios terrenos.

Para empezar, asistimos a una voluntad de enfatizar el cine como espectáculo, en cinemascope y en color, cuando la televisión aún no ofrecía más que una imagen en blanco y negro, relativamente poco definida, que siempre mostraba emisiones de *plató*. En este campo, las consecuencias sobre la música cinematográfica fueron mínimas: los dos géneros favorecidos por esta evolución fueron el filme musical en color, frecuentemente adaptado de espectáculos de Broadway, y el filme épico, que va desde el *western* espectacular hasta el *peplum*. Para todos estos géneros, la fórmula clásica funcionaba a la perfección. Los pocos filmes estereofónicos filmados en los años cincuenta (proyectados en las escasas salas equipadas con «sonido magnético»), eran demasiado escasos como para crear un estilo nuevo. Los medios modernos servían, sobre todo, para ensanchar la concepción clásica, sin transformarla.

En adelante, observamos una renovación de temas, por la parcial e implícita eliminación de ciertas prohibiciones: a partir de los años cincuenta, el cine para el gran público empieza a hablar más libremente de sexo, de drogas y de violencia, reencontrando una libertad de la que había gozado a finales de los años veinte y a principios de los treinta, época bastante libre en este aspecto. Ello no se debe solamente al esfuerzo de cineastas y productores progresistas, sino también a una necesidad, ampliamente comprendida, de atraer al público al cine mediante temas que la televisión de la época no podía tratar en absoluto; y mediante imágenes que ésta no podía mostrar.

Igualmente, se empieza a buscar la asistencia de públicos más específicos, como el de los jóvenes, convertidos en una categoría de ávidos consumidores de música. Aparecen filmes dedicados a tratar la desazón de la juventud, o temas psicoanalíticos o sexuales, para los cuales se intenta recurrir a una nueva música, tanto para evocar su universo cultural como para traducir de nuevo unos sentimientos más confusos. Vemos multiplicarse los dramas psicológicos o los melodramas freudianos, en los que los compositores intentarán escribir una música más tensa, a veces atonal o disonante. Las partituras del joven Leonard Rosenman para los dos primeros filmes interpretados por James Dean, *Al este del Edén* (East of Eden, 1954), dirigido por Elia Kazan a partir del libro de John Steinbeck y *Rebelde sin causa* (Rebel without a cause, 1955) dirigida por Nicholas Ray, son características a este respecto. Evidentemente, conservan el sistema del *leitmotiv* y la utilización de la música como inflexión, puente, indicador psicológico, pero ahora recurren a un lenguaje más complejo, flotante, torturado, con sonoridades de *jazz*, en relación con los estados de ánimo atormentados del personaje.

La moda del *jazz*

El *jazz* (casi siempre *jazz* sinfónico blanco) es tan pronto el elemento único de la música del filme como un ingrediente nuevo mezclado con los otros, cosa bastante más frecuente. El *jazz* está presente a través del empleo de ciertos instrumentos (principalmente la trompeta con sordina y la batería), de ciertos giros, de ciertos ritmos y acordes característicos. En este último caso, se trata más bien de un «ambiente de *jazz*» que del *jazz* propiamente dicho, tal como se practicaba en los clubes.

La partitura de *Un tranvía llamado Deseo* (A streetcar named desire, 1951), el filme de Kazan adaptado de la obra de Tennessee Williams, con Marlon Brando y Vivien Leigh, estaba firmada por un joven compositor, Alex North. Éste se sirvió del marco de la acción, Nueva Orleans, y de la atmósfera de locura sensual que envuelve a los personajes para arriesgarse a escribir una música diferente, parcialmente inspirada en el *blues* y el *jazz*, en la que recurría a instrumentos solistas, como el saxofón, verdadero personaje musical. En su música para *La muerte de un viajante* (Death of a Salesman, 1951), filme dirigido por Laslo Benedek a partir de la obra de Arthur Miller, North causó sensación al abrir el filme con un solo de flauta. Mientras tanto, ¿es casualidad que estos dos filmes adapten obras de teatro con un estilo deliberadamente confinado y simple, sin pretender desfigurar la naturaleza escénica de la obra original? El instrumento solista contribuye entonces a reforzar esta «concentración escénica», que se busca y no se disfraza en la puesta en escena. Cabe recordar que la moda del instrumento solista aparece a partir de la conmoción que produjo la música de Anton Karas para *El tercer hombre* (1949), de Carol Reed, en la que una cítara, claramente personalizada, parece representar una especie de *alter ego* del protagonista.

Otro filme se impone, en este período, como un auténtico acontecimiento: *El hombre del brazo de oro* (The man with the golden arm, 1955) de Otto Preminger. La música del filme estaba firmada por un compositor de treinta y tres años, Elmer Bernstein, con arreglos de *jazz* debidos a Shelley Manne y Shorty Rogers, y con orquestación de Fred Steiner. El protagonista del filme, cuya acción transcurre en Chicago, es un *batería* de gran talento, interpretado por Frank Sinatra, que lucha para librarse de la droga. Escuchamos especialmente un cuarteto de trompetas agudo y una secuencia de persecución con piano solo y batería, en compás de tres por cuatro. Según el compositor (entrevista en *Positif*, n. 389-390), «era la primera vez que la partitura de un filme se convertía en un éxito en la industria del disco. Anteriormente, había habido la canción de *Solo ante el peligro* [High Noon, 1952] o el tema de *Lo que el viento se llevó*. Pero esta vez se trataba de la partitura entera [...] Ello creó una moda que a mi juicio es muy perjudicial, que anima al productor a encargar músicas para que tengan éxito autónomamente, lo que ha terminado por afectar a la música cinematográfica en general». Elmer Bernstein reivindica el hecho de haber sido uno de los primeros que escribieron en este estilo: «Alex North había utilizado elementos de *jazz* para la música de *Un tranvía llamado Deseo*, sirviéndose, por ejemplo, del saxofón. De hecho, tendía más bien hacia el *folk*. [...] David Raksin y Frank Waxman habían utilizado el *jazz*, pero éste no constituyó nunca la columna vertebral de sus partituras».

Dos años más tarde, con el *jazzman* Chico Hamilton, el mismo compositor crea la música de *Chantaje en Broadway* (Sweet smell of success, 1957), un filme policíaco producido por Burt Lancaster y realizado por Alexander Mackendrick. En la misma época, otro Bernstein, Leonard, escribió para *La ley del silencio* (On the waterfront, 1954) de Elia Kazan, una partitura dinámica, típica de cierto *jazz* sinfónico entonces en boga, que utilizaba abundantemente el vibráfono y las percusiones. Naturalmente, este género estuvo asociado, por cierto tiempo, a la droga, al drama, a la violencia y a los problemas sociales. Johnny Mandel, formado como arreglista de *jazz*, utilizó una gran orquesta para *Quiero vivir* (I want to live, 1958), dirigida por Robert Wise, historia de una prostituta (Susan Hayward) que va a parar a la cámara de gas por un crimen que no ha cometido.

En Francia, con medios bastante menores, aparece una corriente de películas acompañadas por un tipo de *jazz* a veces improvisado por un solista o por una pequeña formación: John Lewis y el Modern Jazz Quartet en *Sait-on jamais* (1957) de Roger Vadim (que reincidirá con Thelonious Monk en *Les liaisons dangereuses* (1959), o Miles Davis a la trompeta solista en el filme policiaco de Louis Malle *Ascensor para el cadalso* (Ascenseur pour l'échafaud, 1957). Hay que recordar que para el espectador de la época, la sonoridad del *jazz* no resultaba un descubrimiento, y reflejaba un cierto «aire de los tiempos» que también se respiraba en los cafés, al escuchar discos y a veces en ciertas series de televisión. Por otro lado, el *jazz* impregnaba muchos filmes como elemento sonoro desde hacía tiempo, en ocasión de una escena de restaurante, de bar, de café, de velada. Éste fue probablemente el principio del período en que, por razones totalmente materiales (aparición del tocadiscos individual), la música que se escuchaba en el filme podía estar estrechamente relacionada con el repertorio musical discográfico que los personajes consumían y bailaban. Así, *Les tricheurs* (1958) de Marcel Carné, se aprovechó del hecho de que sus protagonistas, jóvenes parisinos depravados y vividores, eran aficionados a la música moderna, para acompañar la acción con lo que hoy llamaríamos una «recopilación» de diversos títulos de *jazz*, desde Dizzy Gillespie a Oscar Peterson.

En el cine europeo se revelarán ciertos compositores que estaban inmersos en la cultura *jazz* y que se inspiraban eficazmente en ésta. Entre ellos se encontraba uno de los músicos de más talento del joven cine europeo, el pianista de *jazz* Krzysztof Komeda, prematuramente desaparecido, quien tuvo tiempo de componer para los primeros filmes de Roman Polanski y para *Hambre* (Suelt, 1966), de Henning Carlsen, partituras notables, de una sonoridad cortante y fría, cuyas referencias no se esconden. En la música de *El cuchillo en el agua* (No W. Wodzie, 1962) de Polanski, la influencia de ciertos títulos del tándem John Coltrane y McCoy Tyner es evidente, aunque su utilización es destacable. En un plano más general, la vanguardia europea hacía referencia a un *jazz* menos arropado sinfónicamente, menos azucarado, más afroamericano que el que practicaba en Estados Unidos un compositor de tanto talento como Johnny Mandel.

Rock y canción

No sabemos si el público de entonces hacía una diferenciación absoluta entre lo que hoy en día distinguimos claramente como *jazz*, *rythm'n blues* y *rock and roll*. Cuando el público asistía, en ciertas comedias de los años cincuenta, a un desfile de cantantes y grupos, entre los que se encontraban los Platters y Fats Domino pero también Little Richard y la cantante sentimental Julie London, ¿era capaz, a partir del estilo, el color de la piel, o el género, de establecer divisiones tan absolutas como las que están en vigor hoy en día, en que toda la música está catalogada en las tiendas bajo categorías imperativas y cada vez más diferenciadas? Demos gracias, pues, de que el apartado «música de cine» sea uno de los últimos en que podemos encontrar, en el interior de un mismo álbum, encuentros y coexistencias de músicas de una variedad refrescante.

Entretanto, si el *rock and roll* ha llegado a imponerse como nuevo género, ha sido gracias a su carácter escénico y a su capacidad de inscribirse en el molde clásico de la canción, que le permite recuperar las formas y convenciones tradicionales de la comedia musical. En el cine, la canción es un género totalmente específico y diferente de cualquier otra música, ya que incluye letra, puede insertarse en una acción, en los diálogos y no necesita complicados pretextos para intervenir: basta con que un personaje toque una guitarra, se siente delante de un piano, o simplemente sobre un caballo y se ponga a cantar e inmediatamente tendrá a su disposición una orquesta completa acompañando su canto, gracias al buen hacer de la música de fondo y a la indulgencia del espectador. Contrariamente, la intervención de un fragmento de música instrumental en la misma acción a menudo se asimila a un momento de mutismo de los personajes, y la mayor parte de veces a una pausa de la acción, a menos que el guión no haga de esta música un fondo o contrapunto para una acción paralela.

A veces, bastan cuatro minutos para marcar a un filme y para cambiar el curso de la música cinematográfica. Éste fue el caso de *Semilla de maldad* (The Blackboard Jungle, 1954) de Richard Brooks: la música de los títulos de crédito de este filme humanista —consagrado a las dificultades de un profesor, interpretado por Glenn Ford, con los alumnos delincuentes de su instituto—, dio la vuelta al mundo, y contribuyó al lanzamieno del *rock and roll* mucho más que cualquier operación de *marketing*. La canción cantada por Billy Haley y los Comets, *Rock around the clock*, y más precisamente la introducción, «*One o'clock, two o'clock, three o'clock rock*» tuvo el don de electrizar a las salas. Rara vez el principio de un filme —momento aún de relativa indiferencia en que a menudo el rumor del público se apacigua poco a poco y el espectador comienza a concentrarse, aunque sea a veces un momento decisivo, destacado instantáneamente— ha estado tan aglutinado por una música. Significativamente, George Lucas escogerá el mismo fragmento musical para empezar su filme nostálgico *American Graffiti* (American Graffiti, 1973), obteniendo del público la misma reación inmediata y entusiasta.

En la tradición cinematográfica de las guerras musicales, el guión de *Semilla de maldad* convierte los gustos musicales de los personajes en el símbolo del abismo entre generaciones: el profesor de música del colegio, un hombre liberal, moderno y siempre dispuesto a comprender a sus alumnos, posee una colección de discos de *jazz*, entre los que se encuentran rarezas del trompetista de *jazz* (blanco) Bix Beiderbecke. La banda que hace estragos en su clase los destruirá, como si la oposición del *rock*, asociado a la delincuencia, y del *jazz*, asociado a un liberalismo comprensivo, fuera uno de los símbolos del relato.

La rotura de discos raros por razones de intimidación, de represalia o de chantaje es una «escena tipo» del cine, que encontramos, por ejemplo, en *El beso mortal* (Kiss me deadly, 1955) de Robert Aldrich, cuando Mike Hammer rompe un valioso disco de Caruso, para hacer hablar al que los colecciona. Con la laceración de un cuadro, simboliza una especie de profanación muy visual e impresionante, cinematográficamente muy expresiva por su instantaneidad (¡romper o quemar un libro es algo muy diferente!), al mismo tiempo que encarna un tema obsesivo a través de todo el cine sonoro: intentar romper la música, porque ésta simboliza lo que continúa sin nosotros, indiferente a nuestra muerte.

Más o menos en esta época, Elvis Presley empieza su carrera cinematográfica, especialmente con *Jailhouse rock* (1957), dirigida por Richard Thorpe, uno de sus filmes más conocidos. La música que Elvis canta en sus películas (que por su variedad no es en absoluto una producción en serie) es sin embargo a menudo más azucarada que la que le dio su reputación en el escenario.

Melodías protagonistas

Desde finales de los cuarenta, y después del fulminante éxito discográfico del tema de amor de *Laura* (Laura, 1944) de Preminger (escrito por David Raksin) y del tema principal de *El tercer hombre* de Carol Reed, que aportará sumas colosales al distribuidor, cada vez es más corriente pedir a los compositores que integren una melodía o un tema fácil que pueda dar lugar a una canción. No es obligatorio que ésta última figure en el filme con su letra: ésta se escribe posterior e independientemente, en diferentes versiones según el país. Estas canciones viajan de boca en boca, de cantante en cantante (en la época no se acostumbraba a dejar constancia del intérprete que las había creado) y su contenido puede tener sólo una vaga relación con el filme. A esta práctica se ciñen —sin tener otra elección— compositores de tradición sinfónica como Dimitri Tiomkin, quien compuso el tema del filme de Fred Zinnemann *Solo ante el peligro*. Tiomkin retomará este principio en otros *westerns* como *Duelo de titanes* (Gunfight at OK Corral, 1958) de John Sturges (en cuyos créditos la canción se entona con letra) o *El Álamo* (The Alamo, 1960) de John Wayne. El *western* se presta particularmente bien a esta moda porque, de todos los géneros cinematográficos no directamente musicales, éste siempre tuvo vínculos importantes con la balada y la canción: el «*cow-boy* cantante» Gene Autry, hoy olvidado salvo por parte de los nostálgicos de una determinada generación y por parte de los historiadores del *western*, ¿acaso no había estado, entre 1937 y 1942, entre las diez principales estrellas americanas, con películas como *Melody Ranch* (1940) dirigida por Joseph Stanley?

Por tanto, no es casual que la revolución desencadenada algunos años antes, a principios de los años sesenta, por los temas de Ennio Morricone en las películas de Sergio Leone —temas relevantes no sólo por su escritura e instrumentación, sino también por la dramaturgia de las propias películas, por su ritmo lento y estilizado— se haya producido en este género y no en otro. Sin embargo, a diferencia de las músicas destinadas a los *westerns* americanos, los temas de Morricone rara vez sirven de pretexto a canciones, sin duda porque ya están fuertemente caracterizados por un timbre solista —silbido, guitarra eléctrica, voz femenina vocalizando, flauta— del que son casi inseparables.

La fórmula de *El tercer hombre*, tan económica como accesible —un tema fácil y un instrumento solista característico—, no podía repetirse infinitamente. Es curioso observar que uno de los pocos filmes que vuelve a retomarla con éxito, *Juegos prohibidos* (Jeux interdits, 1951) de René Clément, con su melodía para guitarra solista y con un tema antiguo arreglado y tocado por Narciso Yepes, no está exento de relaciones temáticas con la obra de Carol Reed: otra vez se trata de mostrar, en un contexto de guerra y muerte, que la vida continúa; la música simboliza la cruel indiferencia de la existencia, por su desarrollo convencional e ineluctable, su plano tonal hábilmente encadenado, y su hechura rítmica tranquila, respetada como una carretera de la que no se desvía jamás.

El final de los años cincuenta y los años sesenta asisten a una especie de triunfo de la melodía, una melodía que ya no está cuidadosamente anclada en un motivo sobrio, ni es un mero material para extraer algunos motivos, un elemento de mosaico, sino que se despliega para ser oída y retenida, como el vals de Georges Auric para *Moulin Rouge* (Moulin Rouge, 1953) dirigida por John Huston, o la melodía de Jean Wiéner tocada a la armónica en *Touchez pas au grisbi* (1953) de Jacques Becker. Para algunos constituía una herejía absoluta, y representaba el final de la «buena» música cinematográfica, en lo sucesivo atrapada a la vez entre la música popular y las exigencias comerciales extracinematográficas. Ciertamente, se abría una nueva era.

La moda «melódica» alcanzó también a los filmes de suspense como *El hombre que sabía demasiado* (The man who knew to much, 1956) de Alfred Hitchcock (la canción «Qué será, será» de Jay Livingston y Ray Evans estaba integrada en la acción, ya que la protagonista encarnada por Doris Day era cantante), a las películas épicas como *La vuelta al mundo en ochenta días* (Around the world in 80 days, 1956) de Michael Anderson (canción de Victor Young, con ritmo de vals), a las comedias como *Desayuno con diamantes* (Breakfast at Tiffany's, 1961) de Blacke Edwards («Moon River» de Henry Mancini), o a las películas históricas y de guerra como *Éxodo* (Exodus, 1960) de Otto Preminger (tema de Ernest Gold), etcétera.

En el cine francés, la moda melódica, ilustrada durante los sesenta por las músicas de Michel Legrand para Jacques Demy, Agnès Varda y William Klein, o de Michel Magne —el compositor francés más famoso de la década— para Roger Vadim, se basa en modelos inesperados, como Juan-Sebastián Bach: un Bach tal como se conocía y amaba en la época, con sus grandes arcos melódicos a base de «rosalías», su dinamismo rítmico y sus entusiastas coros y trompetas, que será imitado en la partitura de Michel Legrand destinada a *Qui êtes-vous, Polly Magoo?* (1966), el filme satírico de William Klein sobre el mundo de la moda. Este estilo era como una alternativa a la languidez y agitación romántica o expresionista que no dejaba de expresarse en los melodramas psicológicos de Hollywood.

¿Cabe recordar que entonces estábamos en el campo del disco, en plena moda de «al estilo de Juan-Sebastián Bach», un Bach a menudo arreglado con sonido y ritmo de *jazz*, tanto por Jacques Loussier en trío piano-batería-contrabajo, por vocalistas *scat*, o por el conjunto *a capella* de los Swingles Singers? Este último grupo, en el que destacaba la soprano Christiane Legrand, hermana del compositor, creará un sonido típico —vocalizaciones precipitadas en un registro agudo, a partir de sílabas desprovistas de sentido— que durante mucho tiempo va a obsesionar al cine francés, especialmente en el género de la comedia, donde caprichosamente servirá de seña de identidad. En efecto, la historia del cine no se limita a una cuestión de compositores, directores y actores, sino que también está hecha de fenómenos absolutamente imprevisibles y, por supuesto, de una interacción permanente con las corrientes musicales de su tiempo, a las que el cine, gracias a su vitalidad, permanece constante y afortunadamente abierto, aunque en ello se mezclen razones comerciales evidentes.

Por otra parte, la renovación de la música cinematográfica en las décadas de los cincuenta y sesenta no se debe describir, a nuestro juicio, únicamente como una renovación de géneros y estilos, marcada globalmente por la invasión sucesiva del *jazz*, la canción y finalmente el *pop*. Se trata también, y sobre todo, de un campo en el que la música se presenta como sonido, una renovación de la propia sonoridad, de los instrumentos, del espacio musical. Superficialmente podríamos caracterizar la especificidad de un compositor como Ennio Morricone por el carácter «popular» de sus temas, pero ello no significa gran cosa, ya que éstos son a veces bastante largos y complejos. Contrariamente, el sonido de su música es muy característico, y pone de relieve, en calidad de solistas, instrumentos hasta entonces prohibidos en el cine (el silbido, la guitarra eléctrica solista, la vocalización, la armónica), o bajo la forma de *gimmicks*, es decir, efectos sonoros particulares creados por un sintetizador o una voz, sin preocuparse de su efecto cómico, como la imitación del canto de la rana, asociada al personaje del revolucionario irlandés en *¡Agáchate, maldito!* (Giú la testa, 1971). Igualmente, la música en el cine americano y francés sufrió una profunda modificación en el sonido: la sonoridad fundida y global hasta entonces adoptada por la mayoría de países, es reemplazada por estridencias de metales, redobles de percusión, murmullos de voz con la boca cerrada, partes para violín y efectos orquestales. Este estallido de la música, que a menudo rompía el bello continuo lenta y penosamente elaborado, dejando al filme con sus elementos desunidos, representó también un «efecto rejuvenecedor» indispensable.

En los años sesenta y setenta incluso se pudo diagnosticar lo que cierto compositor americano llama el fenómeno de la *unrelated score* —o sea, de la partitura constituida por un fragmento sin una relación precisa con la acción— que a veces parece reinar sobre las imágenes, haciendo de éstas su acompañamiento, como el tema de Francis Lai para *Un hombre y una mujer* (1966) de Claude Lelouch, con sus palabras y onomatopeyas que llaman la atención consciente del espectador.

La intrusión del *pop*

La llegada del *pop* al cine fue denunciada en libros como el de Mark Evans (*Soundtrack. The Music of the Movies*) a través de las alarmistas declaraciones de ciertos compositores, como la idea de que esta música «hace que el público sea consciente de la música», algo diabólico, al parecer. El surgimiento de compositores-arreglistas como Nelson Riddle, Frank DeVol, Quincy Jones y Lalo Schifrin muestra la gran importancia que en adelante se atribuirá al timbre, a una nueva «sonoridad».

Ello provoca, en los sesenta, espectaculares cambios de colaboración: la partitura de Bernard Herrmann para *Cortina rasgada* (Torn curtain, 1966) de Hitchcock, es rechazada en beneficio de un encargo pasado al compositor inglés John Addison, que dará al filme un espíritu más frío y distante; Otto Preminger deja de trabajar con sus colaboradores habituales David Raksin y Ernest Gold y se asegura los servicios de un *folksinger*, Harry Nilsson.

Para muchos compositores serios, los músicos de *rock* parecen simples cantautores incultos. Mark Evans describe una escena de horror típica de esta época, según él, y citada sin especificar los nombres, como en los reportajes televisivos en que se oculta el rostro de los testigos: «Un compositor experimentado describió una sesión de grabación en el curso de la cual ciertos músicos, bajo la evidente influencia de la droga o del alcohol, fueron conducidos al estudio e invitados a enchufar sus guitarras eléctricas o sus amplificadores, para grabar la música del filme. En otra ocasión, un vocalista de estudio llegó a una sesión de grabación, y se encontró al director de orquesta vestido como un empleado del ferrocarril, agitándose en el estudio para dar a cada atril del coro una lista de sílabas desprovistas de sentido para que cantaran. Cada atril debía cantar cuando el director le apuntara con el dedo. Así es como se hizo la "partitura". Minutajes (*timings*), orquestación, timbre y desarrollo melódico habían sido eliminados totalmente».

En esta narración, donde los detalles indumentarios se mezclan con precisiones técnicas, observamos una reacción horrorizada ante las costumbres «tribales». Incluso antes de decidir que el *rock* era una mala música *cinematográfica*, ciertos compositores estimaban que el *rock* era una mala música desde cualquier punto de vista, una no-música en sí misma.

Leighton Lucas, compositor inglés de algún filme de Michael Anderson, o de *Fugitivos del desierto* (Ice Cold in Alex, 1958) de Jack Lee Thompson, le confía a Evans lo siguiente: «Deploro la tendencia que hace del filme un simple escaparate de música *pop*. No veo justificación artística alguna al hecho de que los filmes serios se utilicen para divulgar canciones». Le parece deplorable la presión de los productores musicales para hacerle utilizar timbres estimulantes: «Tampoco me gusta la tendencia moderna a abusar de los metales. Las trompetas estridentes pueden resultar excitantes para un clímax, pero en los demás casos es una agresión perpetua para el oído» (*Soundtrack*, pág. 196).

En esta época —en la que Bernard Herrmann dimite ostentosamente de su asociación de compositores para protestar contra la situación— muchos se quejan de la invasión de compositores de canciones, que según ellos apenas son capaces de escribir un tema para piano. El oscar de Francis Lai en 1970 por el tema de *Love Story* (Love Story, 1970) de Arthur Miller, suscita algunas protestas. Michel Legrand triunfa al año siguiente con *Verano del 42* (Summer of 42, 1970) de Robert Mulligan, cuya partitura es considerada como una simple serie de variaciones sobre una melodía. Sin embargo, filmes como *Cowboy de medianoche* (Midnight cowboy, 1969) de John Schlesinger, o sobre todo *Buscando mi destino* (Easy Rider, 1969) de Dennis Hopper, del mismo año, ya no utilizan un *dramatic underscoring*, es decir, una partitura que sigue cuidadosamente la línea dramática, sino que usan canciones preexistentes, incrustadas tal cual en el filme, con su letra y su ritmo.

El éxito de los Beatles y de la música *pop* inglesa había suscitado algunos filmes avispados de Richard Lester, en los que una acción alocada servía de pretexto para introducir canciones: ciertos grupos como Pink Floyd en *More* (More, 1969) de Barbet Schroeder habían creado una música destinada a convertirse en un álbum exitoso. Si embargo, sorprendentemente, no será gracias a la vía del filme de ficción que el *pop* y el cine van a consumar sus fecundos esponsales, renovando el cine a más largo plazo. La vía de encuentro real, inesperadamente, vendrá por los documentales sobre un festival o sobre una gira, que encadenan canciones, entrevistas con los artistas y productores o con el público, imágenes del decorado del concierto, anécdotas, etc. Este tipo de filme, abundantemente difundido en las salas de cine, se convertirá en un género en sí mismo, que inspirará un pastiche. *This is Spinal Tap* (1984) de Rob Reiner, un filme dedicado a un grupo imaginario con sus falsos «pequeños hechos reales» y sus detalles costumbristas, que resultan insípidos si no se conocen algunos de los filmes a los que parodia.

El éxito de películas como *Monterey Pop* (Monterey Pop, 1967), reportaje filmado por D.A. Pennebaker dedicado a un festival *pop* de la costa californiana, donde aparecen Otis Redding, Jimmy Hendrix y Janis Joplin, constituirá el lanzamiento de este nuevo género, que culminará con *Woodstock* (Woodstock, 1970) de Michael Waldleigh: un filme-reportaje sobre los festivales *pop*. Su éxito comercial y de crítica permitirá difundir por el mundo películas basadas en géneros por entonces casi desconocidos para el público mundial, ya que estaban siendo ignorados por las radios y las televisiones, como el reggae en *The harder they come* (1972) de Perry Henzell, sobre Jimmy Cliff.

El restaurante de Alicia (Alice's restaurant, 1969) de Arthur Penn, con el cantante Arlo Guthrie —hijo del cantante de protesta Woody Guthrie, al que dos años más tarde se dedicará una biografía filmada por Hal Ashby, *Esta tierra es mi tierra* (Bound for Glory, 1976)—, encarnando su propio papel, está inspirada en una canción-relato de su propio intérprete. El director ha sabido dar, a este modelo de filme *hippie*, el ritmo nostálgico e indolente de una balada. Ese mismo año, Jean-Luc Godard filma a los Rolling Stones grabando *Sympathy for the Devil*, entrelazando este reportaje con lecturas de textos constestatarios (*One plus one*, 1968). Godard retomará la idea de convertir un ensayo, grabación o actuación musical en hilo conductor de un relato en *Nombre: Carmen* (Prénom: Carmen, 1982), con un cuarteto de cuerda, y en *Soigne ta droite* (1987), con el grupo-tándem Rita Mitsouko.

Un estilo diferente

Más discretamente, de modo casi insensible, se empieza a notar la influencia de las series de televisión sobre la música, aportando un nuevo tono: crea un modelo de acompañamiento más íntimo, aterciopelado, estilizado y ligeramente distante, que concuerda con historias que podríamos contemplar sin involucrarnos excesivamente en ellas. Al menos en los países anglosajones, durante mucho tiempo la televisión fue ese medio «frío» donde se cuentan historias ligeramente guasonas o inquietantes, en las que el sentimentalismo se mantiene a distancia. No es casual, no obstante, que el argentino Lalo Schifrin —cuyos temas para la serie de culto *Misión imposible* (Mission imposible), uno estridente a cinco tiempos y el otro insinuante, se han convertido en referencia y objeto de culto en sí mismos para la joven generación de teléfilos de los ochenta— haya sido tan solicitado por el cine de acción americano. Sin duda, era conveniente para un cine que durante algunos años iba a abandonar el melodrama, el filme épico y todos los géneros efusivos y cálidos, para dedicarse a filmes de suspense o de espionaje voluntariamente gélidos, que a menudo tendían hacia el cine de crítica política.

Resulta muy característica la concepción musical de *Bullitt* (Bullitt, 1968) de Peter Yates, celebre por su persecución en coche por las inclinadas calles de

San Francisco, en la que un detective encarnado por Steve McQueen va en pos de los malvados. Al revisar el filme, nos llama la atención el hecho de que la música de Lalo Schifrin prepara dicha persecución pero no la acompaña en absoluto una vez ésta ha empezado, a semejanza de un entrenador en una vuelta ciclista. Mientras que los automóviles están aún en la ciudad, circulando a un ritmo normal, sus ocupantes permanecen absolutamente en silencio y con una mirada inexpresiva; la música ocupa tranquilamente su lugar, como un ritual donde todo tiene su tiempo: una base rítmica un tanto sudamericana, prolongada por la cuerda y luego una melodía serpenteante, que anticipa lo que va a ocurrir. La música calienta el ambiente, la sala, para una persecución cuyo dinamismo será creado única y exclusivamente, cuando empiece, mediante efectos de montaje visual y sonoro, imágenes de coches, ruidos de motor y de neumáticos. La secuencia de la persecución no resulta silenciosa únicamente por la ausencia de palabras (perseguidores y perseguidos se mantienen fríos y mudos), sino también por la elisión de la música. Y el silencio de la persecución es silencio de la música.

En otros momentos, contrariamente a cierta leyenda, la música de Lalo Schifrin desempeña un papel clásico de *underscoring*, de acompañamiento preciso. El punto de salida y de llegada de ciertas secuencias musicales están estrechamente ligados a la acción. Por ejemplo cuando Steve MacQueen, que está corriendo por un pasillo para atrapar a uno de los gángsters, ve interrumpida su persecución por una puerta cerrada, la música cesa casi al instante. En otros momentos, de distensión, una flauta travesera jazzística toca con un acompañamiento de guitarra. La partitura es, por otra parte, una sucesión de solos de flauta, de piano y de saxofón. El filme rechaza toda presencia del sentimentalismo de las cuerdas; sólo las guitarras hacen que reine una discreta melancolía. Aquí la música se mezcla con el aire de la acción y no ocupa más que un pequeño volumen sonoro. Numerosas secuencias de acecho, de espera, están en total oposición con lo que se habría realizado quince años antes; ningún tipo de música ni de diálogo, solamente reinan el ruido de la circulación y los timbres de teléfono. El filme da cabida a una nueva presencia del entorno sonoro, y utiliza notablemente el ambiente apacible de las calles de San Francisco. De manera general, la música de *Bullitt*, cuando se mezcla con la acción, crea una especie de euforia, de ligera fiebre nerviosa, de agradable electricidad, que al mismo tiempo hace que permanezcamos distantes. Puede que ésta sea la razón por la que una generación que ha crecido en los años setenta con películas líricas y altisonantes (en las que la orquesta despliega una pompa y una afectividad literalmente aplastantes) encuentra atractivo este filme, y, sin duda, ve en él el soplo de una fresca brisa.

Del mismo modo, la música de estilo *jazz cool* de Dave Grusin para el filme de espionaje *Los tres días del cóndor* (Three days of the condor, 1975) de Sidney Pollack, algunos años después, empieza en un estilo de telefilme anodino y frío, indiferente, rechazando la posibilidad de anticipar algo o de traducir el drama que va a acontecer, evitando intervenir en la secuencia de la masacre de un equipo que trabaja para la CIA y haciendo predominar la sonoridad fría, objetiva, del piano eléctrico.

Nouvelle vague francesa, ¿nueva música?

No es cierto que el fenómeno de la *nouvelle vague* de finales de los cincuenta y principios de los sesenta en Francia, estuviera acompañado por una revolución en el ámbito musical. Para empezar, los filmes a los que los críticos de la época aplicaron esta etiqueta, o la reivindicaron, no son forzosamente los mismos a los que hoy se aplica: en esa época, la *nouvelle vague* es una cuestión de tono (insolente), de actores jóvenes, de audacia sexual, pero sus fronteras son difusas. Una comedia de Michel Boisrond, *¿Quiere usted bailar conmigo?* (Voulez-vous danser avec moi?, 1959), una «osada» historia de amor de Louis Malle, *Les amants* (1958), un drama de la infancia como *Los cuatrocientos golpes* (Les quatre cents coups, 1959) de François Truffaut, un filme policíaco de Jean-Luc Godard como *Al final de la escapada* (À bout de souffle, 1959), son ante todo una comedia, una osada historia de amor, un drama de infancia y un filme policíaco, y sólo en segundo lugar una expresión de la *nouvelle nague*. En la comedia de Boisrond, Henri Crolla, compositor de canciones (particularmente para Yves Montand) escribió temas que fueron orquestados por André Hodeir con un estilo jazzístico. En la película «literaria» de Louis Malle, la voz en *off* de Jeanne Moreau se asocia a la nobleza del tema del movimiento lento del *Primer sexteto* de Brahms, que este filme contribuyó a popularizar, un Brahms religioso y espiritualizado, como Bach. Los temas melancólicos del autor de canciones Jean Constantin, para la primera obra de François Truffaut, se inscriben en una tradición realista francesa. Finalmente, el piano-*jazz* de Martial Solal, en la obra de Godard, sorprende sobre todo por la insolencia con la que el montaje lo interrumpe o lo hace irrumpir de manera inesperada, y no por su clima musical, muy «americano». Se trata del mismo clima —y no es por azar— que encontramos en las primeras películas de Jean-Pierre Melville (al que se rinde homenaje en una escena) y en los filmes policíacos de Bernard Borderie con Eddie Constantine. Tantas películas como soluciones. Por otra parte, los mismos compositores, como Georges Delerue o Antoine Duhamel, y los mismos estilos de música viajarán sin cesar, sin marcar la más mínima diferencia, entre el cine popular y el llamado cine de autor.

Tomemos el principio de *Al final de la escapada* de Godard. Musicalmente, aparece bajo la forma de *patchwork*, buscado como tal, en el que se suceden un tema rápido de trompeta (en forma de arpegio ascendente interrogativo), seguido de un pequeño tema vivaracho para cuerda, cuando el personaje interpretado por Jean-Paul Belmondo conduce el coche. Luego, la melodía de moda, «Buenas noches mi amor»,[8] canturreada por el protagonista. Después aparece un *galop* vivo, de tipo documental, captado por aquél en la radio del coche, mientras circula por el campo, música sobre la que pronuncia un monólogo. Aparecen ahora las primeras palabras de una canción de Brassens, se cortan en seco cuando el protagonista gira el botón del dial («*Il n'y a pas d'a...*», que el espectador, si conoce la canción, puede completar, premonitoriamente «*...mour hereux*»).[9] Sigue una música jazzística de Martial Solal, que el protagonista encuentra en otra emisora. Posteriormente escuchamos una secuencia rítmica del tipo «persecución de serie de televisión», cuando Belmondo corre por el campo tras haber matado a un policía, unas escalas al piano en un patio mientras Belmondo va a visitar a una amiga en París; una canción «yeyé» seguida de una música estilo Nueva Orleans, emitida por el transistor de esta amiga, a la que roba el dinero; una dulzona música de cuerdas cuando aparece la protagonista, Jean Seberg, etcétera. La escena más relevante de la película, la que ha sido más imitada, es el larguísimo diálogo con Jean Seberg, donde el piano de Martial Solal, sin razón «diegética» alguna (es decir, sin el pretexto de una radio que alguien enciende o apaga, por ejemplo) se interrumpe en seco o reaparece algunos segundos después, tras las frases, lo que permite subrayar el carácter inestable, caprichoso, peligroso y enigmático de las reacciones de uno u otro personaje, de sus estados de ánimo. La música es a la vez rayo de luz y puntuación inquietante. La indecisión y especialmente la mudanza del corazón se traducen con los caprichos de la música, o más bien por lo caprichoso de su presencia, enteramente dictada por la arbitraria ostentación del montaje. «Quiero, no quiero, te amo, te detesto», dice la música, no tanto por su contenido o su estilo propio como por la manera en que calla o se impone. La concepción de Godard parece que se puede aplicar a cualquier estilo musical y, en efecto, así ocurrirá en adelante, ya que el autor acabará por echar mano sólo del repertorio clásico.

---

[8] En castellano en el original. (*N. del t.*)

[9] «No hay ningún amor feliz.»

El tiempo de los modernismos

La «modernidad» de cierto cine europeo de finales de los años cincuenta y de los años sesenta presentará un aspecto muy característico, con un compositor determinante en esta época, por el que, curiosamente, el cine francés, aparte de Resnais, se interesará muy poco. Se trata de Giovanni Fusco, el compositor de varios filmes de Antonioni, y de dos filmes de Resnais, entre ellos *Hiroshima mon amour* (Hiroshima mon amour, 1959). Su concepción puede resumirse en una palabra: economía, tanto en la duración del minutaje como en el número de instrumentos o en la expresión, pues esta música evita toda efusión.

Algunos experimentos del tándem Antonioni-Fusco no son del todo convincentes. La originalidad puede resultar laboriosa, y la voluntad de innovar puede dar un resultado anodino y artificial, no «sentido». A nuestro juicio, éste es el caso del largometraje de Antonioni *El grito* (Il grido, 1957). Este filme describe las andanzas de un obrero que abandona a su familia, prueba diferentes formas de vida y acaba por suicidarse ante los ojos de su primera mujer. Especialmente en su primera parte, el filme está lleno de escenas visualmente sorprendentes, captadas con ese sentido del espacio que sólo posee este director. Magníficamente fotografiada por Gianni Di Venanzo, la película se desarrolla en lugares más bien abandonados y sórdidos: una gasolinera miserable, donde vegeta una mujer sola, algunas casas pobres. Temiendo sin duda que la música no suscitara demasiado directamente la emoción sugerida por las imágenes, y deseando dar la espalda al miserabilismo sentimental, Antonioni encarga a Fusco una música totalmente «contrapuntística». Por lo tanto, en escenarios de la llanura del Po, en escenas de una gran tristeza, tenemos derecho a pequeños fragmentos al piano totalmente incongruentes, que a veces suenan como una imitación de un nocturno de Chopin, sereno y ensoñador, o bien como un pastiche de cualquier *Ondine* raveliana. En suma, un estilo de piano que indudablemente contrasta con los escenarios de la acción, suena burgués y estetizante, sin conseguir, sin embargo, crear un sentido preciso y necesario en su distanciamiento de la acción; por ejemplo, cuando en el peor momento de la depresión del protagonista, el piano desgarra su nocturno chopiniano. Del mismo modo, en la melodramática escena final, en la que el obrero se arroja desde una torre ante los ojos de su mujer y ésta llora sobre su cuerpo, oímos un vals chillón totalmente «descolocado», caído del cielo, catapultado hacia el universo del filme, con el que no guarda relación alguna, permaneciendo como la expresión de un *deus ex machina* intelectualizante. Parece que el director —este rasgo reaparece en su filme *Identificación de una mujar* (Identificazione di una donna, 1982)— esté totalmente paralizado en el empleo de la música debido a su miedo al mal gusto, al *kitsch*, al sentimentalismo, con lo que desperdicia su enorme talento. Contrariamente, en los casos en que la música aparece en su obra ligada a la acción, sin pretensión distanciadora, el resultado es extraordinario —por ejemplo, la música de un pequeño baile local, que oímos después de partir los protagonistas.

Por el contrario, en el principio de *Hiroshima mon amour* (1959) de Resnais, el efecto de la música de Fusco es fantástico y sobrecogedor. Es cierto que el caracter irreal y de letanía de esta secuencia, con las voces masculina y femenina dialogando fuera del tiempo, permite que la música, que se desarrolla en el mismo registro repetitivo y congelado, no parezca estar «impuesta» desde el exterior sobre un cuadro naturalista, contrariamente a lo que ocurre en *El grito*.

De hecho, la regla de economía que se da (por desconfianza en soluciones prefabricadas y en emociones empaquetadas, preestablecidas, a las que parece llevar la música) en varios autores-directores franceses como Robert Bresson, Eric Rohmer, y más tarde Jacques Rivette o Louis Malle en algunas de sus películas, les conducirá a la adopción de soluciones radicales. En algunos casos, como en la obra de Bresson, se tratará del empleo de música clásica preexistente que por eso, y también por su escritura firme y densa, suena como dominada, restringida, aislada en su esfera, sin difundir su emoción ni su atmósfera al resto del filme. En otros casos, se tratará claramente del abandono de toda intervención musical. En algunos filmes de Bergman (*Como en un espejo* [Sasom i en spegel, 1961]) o de Bresson (*Pickpocket* [Pickpocket, 1959]), la intervención de una música clásica bastante grave, tomada respectivamente de Bach y de Lully, adquiere el sentido de una excepcional visión de lo transcendente en un mundo abandonado por Dios. Rohmer, al contrario, considera que la música representa un peligro para la posición irónica que el autor desea conservar incluso en la emoción, así que a menudo es totalmente eliminada, tal como ocurre, en el mismo sentido, en Buñuel. En ambos autores, se trata de evitar el efecto de catálisis emocional, de precipitación de significados (que va diciendo: ahora podéis vibrar, ahora podéis llorar) que la música corre siempre el riesgo de producir, y más cuando su intervención es limitada, por lo que aparece como una voz celestial.

Finalmente, la solución valerosamente experimentada por Alain Resnais (en varios filmes), Rivette (con Jean-Claude Eloy en *La religiosa* [La religieuse, 1967]), Pierre Kast (con la música electroacústica de Bernard Parmegiani para *Les soleils de l'île de Pâques* [1971]) y Bergman (con música de Lars Johan Werle para *Persona* [Persona, 1966]), con una música llamémosla «contemporánea» (caracterizada por rasgos estilísticos como escritura atonal y rítmicamente desmenuzada, sonoridades extrañas, relevancia de los instrumentos solistas), no es «la» solución milagrosa que algunos estaban soñando al razonar de manera abstracta («a cine contemporáneo, música contemporánea»). En efecto, esta música transmite, por los propios guiones a los que acompaña, significaciones de opresión, de locura o de ciencia-ficción, que refuerzan los estereotipos que se suelen atribuir a este tipo de música. Por otra parte, también por su propia escritura, que en la época es generalmente puntillista, desestructurada y atomizada (aún no hemos llegado a la música repetitiva), sólo produce efectos particulares, sin desempeñar un papel estructurador de eje, de señal para la memoria y de separador formal.

Los modernismos de finales de los años sesenta precipitarán así, involuntariamente, el principio de una hendidura entre las películas de autor y los filmes llamados comerciales. Con todo, la modernidad afectará menos al estilo de la propia música que a la manera en que ésta es integrada. En *El carnicero* (Le boucher, 1970), uno de los mayores éxitos y uno de los mejores logros de Claude Chabrol, Pierre Jansen compone una partitura de un estilo muy moderno, pero está cuidadosamente concebida e incorporada, portadora de una turbadora emoción. Al contrario la música de Georges Delerue para *El desprecio* (Le mépuis, 1963) de Jean-Luc Godard, está compuesta en un estilo perfectamente similar al que el compositor utilizaba en la época para otros directores. Godard la «moderniza» por el modo en que la utiliza.

Al convertirse en un género en sí mismo, el cine de autor ya no se encuadraba en las corrientes colectivas, o bien las acogía con reticencia. Ello explica el hecho de que en el capítulo siguiente apenas aparezca cine de autor, mientras que en el panorama por autores que cierra este volumen sí que volvemos a encontrarlo abundantemente representado, sobre todo en el cine más reciente.

Sea como fuere, parecía que determinados procedimientos habían «envejecido» y era imposible volver atrás. Nos equivocábamos.

4. Regreso al futuro (1975-1995)

Regreso al futuro: este título, tomado de un filme de Robert Zemeckis realizado en 1985 (sobre un muchacho, a quien le gusta el *rock* de los cincuenta, que viaja en una máquina del tiempo a una época ligeramente anterior a su nacimiento, pero que corresponde a sus fuentes musicales), rebosa de significados. Más o menos a partir de 1975, gracias al Dolby Stereo, evocado más adelante, el cine ve cómo se abren ante sí nuevas posibilidades para la música: ahora podía darle todos sus colores, todos sus graves y agudos, todos sus constrastes e intensidad; y al mismo tiempo, dialécticamente, estos nuevos medios tecnológicos acompañan, o más bien siguen de cerca y refuerzan un gusto por lo que entonces se solía denominar «retro». Ello ocurre en todos los niveles: tanto con el retorno de la gran música sinfónica a los filmes americanos, como con la vuelta de las diferentes modas musicales de los años veinte, treinta y especialmente de los cincuenta.

Aunque ya en 1971, *La última película* (The last picture show) de Peter Bogdanovich, uno de los primeros filmes «retro-musicales» sobre el cierre de un café y una sala de cine en los años cincuenta, estaba acompañada por canciones de Hank Williams, Eddy Arnold, Eddie Fisher, Tony Bennett y Jo Stafford, no resulta exagerado ver en *American Graffiti* (1972) de George Lucas el filme clave de este período. Se trata de una película naturalmente influida por la oleada de filmes *pop*, aunque el repertorio que propone se sirve de una compilación de canciones para sumergir al espectador en la década anterior, en 1962, en un pueblecito californiano.

Hay que notar que no se trata de un fenómeno enteramente creado por el cine. En las emisiones de radio que difundían música *pop* y *rock*, acababan de aparecer secciones nostálgicas, en las que se difundían algunos viejos títulos de diez o más años atrás. La música *pop* había entrado en una era de recapitulación permanente y de mezcla de épocas, de la que aún no ha salido.

Nada menos que cuarenta y una canciones, encadenadas y separadas por anuncios publicitarios y por bromas del *disk-jockey*, componen la banda sonora del filme de Lucas, cuyos protagonistas son jóvenes americanos en su último año de instituto. Sobre el postulado clásico de unidad de lugar y de tiempo (toda la acción transcurre en el mismo pueblecito y en sus alrededores, en el curso de una sola noche), el autor inserta el postulado de una «unidad de emisora de radio», que será explotada en bastantes filmes (*Hablando con la muerte* [Talk Radio, 1988] de Oliver Stone, *La niebla* [The fog, 1979] de John Carpenter, *Good morning Vietnam* [Good morning Vietnam, 1988] de Barry Levinson). Los jóvenes protagonistas, tanto al viajar en coche como cuando están cerca de un *drugstore*, están en su totalidad sintonizando la misma emisora de radio local, que difunde emisiones musicales presentadas por un *disk-jockey* muy popular. La confrontación con éste, Wolfman Jack, dios-director de orquesta y verdadera fuente de la música del filme, constituye un importante momento en la obra. Mediante la escucha común de una misma fuente de baile, de palabras y de música, sobre la que se desarrollan todas las peripecias, incidentes, dramas y momentos felices, Lucas crea el sentimiento de un mundo en el que nunca estamos solos.

Cabe señalar, en este filme, el trabajo determinante del ingeniero de sonido, Walter Murch, quien obtiene una especie de *musical dust* (polvo musical) al fundir la música con el sonido global en mayor o menor medida, creando toda una escala de matices. Todo ello está puesto al servicio de la idea del director, que consistía en crear, de manera más sistemática y menos circunstancial de lo que hasta entonces se había hecho, un efecto de superposición libre de diálogos y música sobre el paso a paso de la acción. «Lo más sorprendente —dice Lucas— es el hecho de que cualquier canción podía ser colocada en una u otra secuencia. Cuando se me ocurría reemplazar una canción por otra en una secuencia, encontraba un nuevo significado para dicha secuencia. Me daba la impresión de que estas canciones habían sido escritas para el filme. Verdaderamente, era una sensación extraña» (*Cine-rock*, de Jonathan Farren, pág. 135). Evidentemente, aquel cine era testimonio de una época en la que, gracias a la presencia permanente de la música y de las canciones en nuestro entorno, multiplicada por fenómenos tales como la proliferación de radios FM, transistores portátiles y *walkmans*, nuestra vida se encontraba igualmente en situación de acompañamiento aleatorio.

Otros filmes «nostálgicos» de este período reactualizaban y relanzaban músicas más viejas y olvidadas, a veces sin demasiada preocupación por la exactitud histórica. *El golpe* (The sting, 1973), comedia social dirigida por George Roy Hill y situada en el Chicago de los años veinte, nos hace oír, con los *ragtimes* de Scott Joplin, que el filme popularizó a escala mundial, una música anterior a la época de la acción, al menos en una veintena de años. «En *El golpe* —cuenta su director—, yo sabía que iba a utilizar la música de Scott Joplin. Construí ciertas secuencias e interludios a su alrededor. Las grabé yo mismo al piano, e hice de ellas una banda sonora para poder efectuar los cortes correctamente antes de dejarlo todo en manos de Marvin Hamlisch». Este último, arreglista de las piezas del compositor negro, recibió un óscar por este trabajo. Algunos años después, en *Manhattan* (Manhattan, 1979), Woody Allen también hizo arreglar algunas piezas de Gershwin y las superpuso, en un anacronismo voluntario y nostálgico, a su Nueva York contemporáneo (aunque este último fue tratado en un estilizado blanco y negro, y confinado a ciertos barrios elegantes frecuentados por el cineasta). Un gran número de películas se consagraron por entonces a los años veinte, treinta y cuarenta y reintrodujeron la música de la época, a menudo grabada de nuevo y en estéreo para la ocasión. Un trabajo como el realizado en *Cotton Club* (The Cotton Club, 1982) de Coppola, crónica del célebre club de Harlem en los años treinta, nos permite escuchar piezas famosas de Duke Ellington, como *Mood Indigo*, interpretadas casi al pie de la letra y con la misma orquestación, pero con un sonido moderno y no con el sonido lejano de las grabaciones originales, haciéndonos cumplir una especie de «viaje en el tiempo» de nuevo tipo.

Al mismo tiempo, por el sesgo de estas películas, volvía al cine una música a la que podríamos calificar de popular en su sentido más amplio (canciones, ritmos simples y caracterizados, temas bien identificados).

American Graffiti conocerá muchos imitadores, como por ejemplo *Un mundo aparte* (Car Wash, 1976), dirigida por Michael Schultz sobre un guión de Joel Schumacher. El filme narra una jornada en el marco único de una estación de lavado de coches, ocasión para ilustrar cuestiones sociales, humanas, etc., especialmente entre blancos y negros. La película está puntuada por numerosas canciones populares reagrupadas en una compilación supervisada por Norman

Whitfield, a fin de constituir el decorado musical y cultural adecuado. Cuando Francis Ford Coppola realiza su película sobre la guerra de Vietnam, *Apocalypse Now*, estrenada en 1979, le parece natural insertar en la «banda sonora» del filme canciones contemporáneas a la acción, que bien podían haber sido difundidas por las emisiones de radio destinadas a los militares involucrados en el conflicto. Estas canciones se alternan con la música sintética original, compuesta por el padre del director, Carmine Coppola, y tienden a restar protagonismo a éste último. Es el ejemplo de la canción de los Doors, *The End*, que abre el filme de modo impresionante gracias al trabajo sonoro de Walter Murch.

Renovación de la música sinfónica

Otro retorno, totalmente inesperado, fue el de la expresividad sinfónica y los «grandes sentimientos musicales», asociado a un nuevo interés por los veteranos de la música clásica de Hollywood y por la estética con la que éstos se habían identificado. Al principio, este interés surje de unos pocos admiradores fervientes, sea de realizadores franceses como François Truffaut, que encargó a Bernard Herrmann las partituras de *Fahrenheit 451* (Fahrenheit 451, 1966) y *La novia vestía de negro* (La mariée était en noir, 1967), sea de apasionados seguidores como George Korngold quien, según Guy Teisseire (*Positif*, noviembre de 1976, n.º 187), «a principios de los años setenta, emprende la producción (en disco) de una serie de reorquestaciones de partituras de su padre, Erich Wolfgang Korngold, de Max Steiner, de Bernard Herrmann, de Frank Waxman y de Miklos Rozsa». La revista de donde está extraída esta información desempeñó por entonces en Francia un papel significativo en esta resurrección, al conceder un importante lugar a la música sinfónica cinematográfica, mediante un buen número de entrevistas y documentación. Las obras de François Porcile (*La musique à l'écran*, 1969) y diez años más tarde las de Alain Lacombe, igualmente productor de radio, y Claude Rocle (*La musique du filme*), también alimentaban este nuevo interés por la música cinematográfica clásica, interés que en 1961, la excelente obra de Henri Colpi (*Défense et illustration de la musique dans le filme*) no había conseguido suscitar por culpa de su mala difusión, aunque había preparado el terreno.

Mientras, podríamos creer que el estilo de música así evocado pertenecía al pasado. Éste hizo su reaparición por medios inesperados, especialmente el *thriller*, bajo un aspecto casi referencial e irónico, con dos filmes en que Brian De Palma colaboró con Bernard Herrmann: *Hermanas* (Sisters, 1973) y *Fascinación* (Obsession, 1976). Igualmente sorprendente es el hecho de que Alain Resnais encargara una partitura sinfónica «a la antigua» a Miklos Rozsa para *Providence*, un filme sobre los fantasmas de un viejo escritor egocéntrico, escrito en un tono cínico y repleto de elementos incongruentes. Gran amante de la ironía, Resnais había calculado probablemente su filme como más humorístico de lo que el público percibió. Los excelentes actores ingleses de los que se rodeó, la brillante escritura del guionista David Mercer y ciertos *gags* de guión deberían evitar en el filme todo sentimentalismo fuera de lugar. Sin embargo, fue la música, compuesta en el estilo hollywoodiense y suntuoso de los años cuarenta, el elemento que determinó, por su seriedad absoluta, la atmósfera del conjunto, y le otorgó un tono de grandeza y de drama, del que la película, magníficamente dirigida e interpretada, saca provecho.

Pero para abrigar este retorno de la gran música sinfónica se necesitaba algo más que obras maestras aisladas: era necesario que hubiera géneros que la reclamaran y nuevos medios técnicos que le confirieran una nueva juventud. Y los hubo, gracias, por una parte, a la nueva moda del filme épico, y por otra, a la generalización del Dolby estéreo.

Retorno del cine épico

Este retorno del cine épico y, para su acompañamiento, de cierto estilo de música, se produjo al principio casi por azar. En un cine de antihéroes, de crítica política y de crónica de sucesos tratada de forma cotidiana, aspecto en que destacó el cine americano de los primeros años setenta, aún persistía un cine «a la antigua» que defendía la fórmula del *glamour*, de las estrellas de cierta edad y de los grandes sentimientos. Se trata del filme-catástrofe, cuyos pilares fundamentales fueron señaladamente *Aeropuerto* (Airport, 1970) de George Seaton (música de Alfred Newman), *La aventura del Poseidón* (The Poseidon Adventure, 1973) de Ronald Neame, *Terremoto* (Earthquake, 1974) de Mark Robson, *El coloso en llamas* (The towering inferno, 1974) de Irving Allen y John Guillermin, estos tres últimos con música de John Williams, sin olvidar, siempre con el mismo compositor con encargos para gran orquesta, *Tiburón* (Jaws, 1975) de Steven Spielberg. Es interesante constatar que, en sus principios, este género informal de filme-catástrofe, nacido del éxito aislado del primer filme citado, comportaban entre sus ingredientes obligados la presencia, entre los personajes dispares reunidos por un peligro o catástrofe imprevista, de estrellas masculinas y femeninas envejecidas, tales como Ava Gardner, Dean Martin e incluso Fred Astaire, como una especie de desfile nostálgico. La música «a la antigua» y los grandes sentimientos de generosidad, los arranques de efusión familiar sugeridos por el guión, que permitían que el público sacara su pañuelo por primera vez en muchos años, ¿no formaban parte integrante de aquellas estrellas de antaño, para su última vuelta a la pantalla? Así lo creíamos. Sin embargo, tuvimos que constatar que este neosinfonismo iba igualmente a imponerse al servicio de temas diversos y populares, convocando a actores de la nueva generación, incluso en ciertos filmes de directores importantes como Martin Scorsese, Ridley Scott, Francis Coppola y James Ivory.

Este hecho no se produjo por sí mismo, sino que entre otras cosas fue la elección de dos de los jóvenes directores de la nueva ola americana. George Lucas y Steven Spielberg, dos independientes que tenían ganas de recrear un cine de emociones colectivas. El segundo de ellos, entre otros, nunca ha escondido su admiración por el director de *El puente sobre el río Kwai* (The bridge on the river Kwai, 1957) y de *Lawrence de Arabia* (Lawrence of Arabia, 1962), David Lean, de quien dice que es «después de Hitchcock, el mayor especialista en música cinematográfica». Sólo que para sus propios filmes no llamó a Maurice Jarre, entonces instalado en Estados Unidos, sino a un compositor ya consagrado, aunque más joven, cuyo nombre se ha convertido en un símbolo tan poderoso en los setenta como lo fuera Ennio Morricone en los sesenta: John Williams. El primero, sinónimo de segundo grado, a la vez popular y refinado, pero también sinónimo de largas melodías nostágicas: el segundo, sinónimo de amplitud orquestal, de astronaves centelleantes y de esperanza en un mundo nuevo, tendiendo la mano al antiguo. El primero ligado a un cine desengañado, el segundo vinculado a un cine que quiere creer que todo puede volver a empezar... Sin embargo, uno deriva del otro, ya que sin Morricone, John Williams probablemente no se habría atrevido a crear para *La guerra de las galaxias* (Star Wars, 1976) temas tan ostensibles y reconocibles, personalizando tan claramente cada campo y cada personaje.

La tendencia hacia la recreación de un cine amplio y musical, y la corta moda (aunque determinante) de la *opera-rock* desempeñó en ello un papel muy importante.

De la *opera -rock* al cine discotequero

Al principio, la *opera-rock* filmada (*Jesucristo Superstar* [Jesus-Christ Superstar, 1972] de Norman Jewison) no causó una ruptura, sino que se insertó en la corriente de un gran número de filmes consagrados a esta música. Apareció legítimamente como la versión cinematográfica de espectáculos ya exhibidos en los escenarios americanos e ingleses, cuyos títulos eran por todos conocidos.

De este modo, nos encontrábamos ante una variante de la comedia musical hollywoodiense, que intentaba tener continuidad en la gran pantalla y con sonido estéreo. Por supuesto, la diferencia residía en el estilo y el sonido de la música, un sonido al que solamente hará justicia el soporte magnético y posteriormente el Dolby estéreo.

Realizado a partir de la *opera-rock* de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice y rodado en exteriores en los lugares bíblicos de la acción, el filme tenía por productor a Robert Stigwood, cuyo nombre no puede pasar desapercido, ya que le debemos, más allá de sus propias ambiciones, el haber creado las condiciones adecuadas para la revolución del Dolby. Al principio especialmente en *Tommy* (Tommy, 1975), la *opera-rock* de los Who filmada por Ken Russell, que fue además el primer filme difundido en Dolby a gran escala. Stigwood llevará a cabo una política de producción que emana de una reflexión muy lúcida sobre la necesidad de crear un nuevo tipo de espectáculo cinematográfico, apto para convocar al público juvenil, que por entonces se estaba convirtiendo en el principal cliente de las salas.

«Durante mucho tiempo —dice Stigwood—, he estado observando las largas colas de espera a las puertas de los conciertos de *rock* preguntándome por qué no conseguimos atraer a la misma audiencia a las salas de cine. ¿Por qué no podríamos crear una excitación idéntica? Encontrar un público verdaderamente tocado por la música, pero al que también le gustara el cine» (citado en *Libération*, artículo de Laurent Rigoulet, lunes 19 de diciembre de 1994).

Cualquiera que se sorprenda de tales declaraciones mostraría una rara candidez y cierta ignorancia acerca de la historia del cine, al creer que hasta entonces las cosas habían funcionado de manera diferente: Hitchcock o Renoir, y *a fortiori* un productor tan importante para la historia de la comedia musical clásica como Arthur Freed, pensaban del mismo modo en el tipo de público al que se dirigían.

En 1974, alrededor de *Rocky Horror Picture Show* (The Rocky Horror Picture Show), versión cinematográfica de un musical *rock* de horror inglés particularmente paródico, estrenado en un cine de Nueva York y en otro de Londres, se constituye un singular fenómeno de «culto», al hacer de la proyección una especie de ceremonia puntuada y acompañada por las intervenciones de los espectadores. Éstos se visten como los personajes de la pantalla, gritan los diálogos al mismo tiempo que éstos, o lanzan chistes entre las réplicas. Los espectadores repiten uno de los bailes del filme, como verdaderos participantes en un ritual. Aunque la propia naturaleza del fenómeno (que reposaba sobre una sola sala de cine, que mantuvo la obra en cartel durante varios años), impidió que el filme alcanzara el rango de un gigantesco éxito comercial, al menos contribuyó, gracias a los enormes ecos que suscitó en la prensa, a crear la idea de una nueva forma de participación en el cine mediatizada por la música, de una nueva ritualización de la sesión de cine.

Los filmes discotequeros, como *Fiebre del sábado noche* (Saturday night fever, 1977), de John Badham, con John Travolta, las películas sobre escuelas de música como *Fama* (Fama, 1980) de Alan Parker —uno de los artífices de este retorno—, la versión cinematográfica de la ópera *hippie Hair* (Hair, 1982) de Milos Forman, la formidable comedia de John Landis *Granujas a todo ritmo* (The Blues Brothers, 1980), inspirada a su director por su doble admiración por los artistas de *rythm'n blues* negros y por el cine musical alocado de principios de los años treinta (con la presencia del cantante Cab Calloway como nexo entre ambas épocas), todas estas obras encarnan algunos de los aspectos de este sorprendente renacimiento del filme musical.

A veces se le ha reprochado al musical *pop* o discotequero el hecho de no ser nuevo, y de retomar las intrigas típicas de los filmes musicales de los años treinta a cincuenta realizados por Vincente Minnelli, Stanley Donen, Charles Walters o George Sidney: efectivamente, el conjunto continúa reposando a menudo sobre las aventuras de unos adolescentes que forman un grupo, unos músicos que montan un espectáculo, con idéntico recurso a los «duelos de música» (en *Granujas a todo ritmo*, la sátira de los aficionados a la música *country*; en *Fama*, la oposición entre el joven compositor que trabaja con sintetizadores y los venerables y bonachones profesores de música de la vieja escuela). Sin embargo, estos mismos «modelos» pertenecen a un repertorio de situaciones preexistentes y nunca han pretendido inventar los resortes de sus intrigas. Uno se pregunta si los autores de tales acusaciones no disimulan su disgusto por el estilo de música *rock* o discotequera (que no se puede discutir) mediante críticas formalistas y abstractas. Ciertamente existe un retorno a ciertos temas y a ciertas formas, pero con un sentido de futuro, dado que, gracias a un nuevo medio técnico de difusión en sala, conocido con el nombre de Dolby estéreo (que también es una etiqueta técnica), la música adquiere una presencia y una importancia nuevas, al imponer su pulsación y sus graves de una manera que incluso desborda los límites de la pantalla.

La llegada del Dolby estéreo

En el cine, el sistema Dolby estéreo, en sus diferentes versiones y diversas formas técnicas, permitirá a una mayor cantidad de películas y a un mayor número de salas utilizar —y por tanto banalizar, experimentar en una escala amplia y significativa— las posibilidades sonoras reservadas hasta entonces a un pequeñísimo número de producciones.

En efecto, antes hacían falta salas de proyección equipadas con copias y proyectores especiales, con sonido magnético multipista, con lo que se limitaba este recurso a unos pocos filmes difícilmente amortizables en el plano financiero. Esta posibilidad de un sonido llamado de «alta fidelidad» (término arbitrario, ya que de hecho se trata de alta definición) estaba reservado, pues, al estreno, en algunas salas, de grandes comedias musicales, de filmes de aventuras espectaculares y de escasos filmes de autor rodados en 70 mm como *Playtime* (Playtime, 1967), de Jacques Tati, o *2001: una odisea del espacio* de Kubrick. Estas obras, como otras muchas, fueron éxitos artísticos evidentes, pero el débil contingente de filmes que se beneficiaban de estas técnicas no daba la posibilidad de acumular experiencias y de inventar. Ello animaba a realizar películas cuya concepción, especialmente la musical, se limitaba a engrandecer el sonido habitual.

Los cambios aportados por el Dolby estéreo, o más bien los cambios que éste ha permitido generalizar para un mayor número de filmes y de salas, concierne a tres campos, cada uno susceptible de afectar por sí mismo a la música, directa o indirectamente:

— Un aumento importante en la franja de paso tanto de agudos como de graves: si el sonido óptico convencional corta el agudo a 8.000 hertzios, el sonido Dolby permite llegar hasta 12.000. Conscuencias: los colores de la orquesta y los armónicos de los instrumentos se transmiten de manera mucho más precisa, detallada y completa. Ello permite una orquestación más amplia (al utilizar los registros más graves y los más agudos) y más miniaturista y masiva a la vez, como en ciertos momentos sinfónicos de Wagner. Para las músicas *rock* y de variedades, los bajos adquieren una presencia hasta entonces desconocida, jamás experimentada con anterioridad en las salas de cine, ya que los filmes musicales y de aventuras, con sonido magnético, de los años cincuenta y sesenta, no conseguían una presencia de graves tan notables en su orquestación.

— Un sensible aumento de dinamismo, es decir, de posibles contrastes entre sonidos débiles y fuertes.

— La posibilidad de repartir los sonidos en varias pistas independientes (de dos a seis, según el soporte, vídeo o cine), permitiendo así que coexistan señales sonoras que no se anulan recíprocamente en el oído, dado que se despliegan en un espacio amplio y llegan a nosotros desde diferentes puntos.

Sin embargo, ¿cuál es el resultado del Dolby para la música? No se trata sólo del despliegue de nuevas posibilidades expresivas, sonoras y orquestales en la propia música, sino también, en consecuencia, de la posibilidad de llegar al espectador del filme de una manera mucho más física. Además, las pistas del Dolby estéreo ofrecen a la orquesta sinfónica un «fondo» totalmente nuevo. Éste puede ampliar su coloratura orquestal, en finura de sonoridades (especialmente en los agudos) sin tapar los diálogos y los ruidos, que de repente tienen mucho más espacio a su disposición y adquieren una importancia que jamás habían tenido. Con todo, aparte de ciertas excepciones magistrales, como *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, la coexistencia de diálogos, ruidos y música no está enfocada hacia la fusión encadenada y continua, como se había intentado en los treinta, cuando todos los sonidos habían de adaptarse a una sola pista. Ahora se trata más bien de repartir lugares y papeles de manera muy diferenciada.

Resulta evidente que la reaparición de filmes consagrados a la música clásica en los años ochenta y noventa, entre los que encontramos *Amadeus* (Amadeus, 1984) de Milos Forman, *Todas las mañanas del mundo* (Tous les matins du monde, 1991) de Alain Corneau, *Farinelli* de Gérard Corbiau (1994) o incluso *Pasión inmortal* (1995) de Bernard Rose (así como otros filmes, acerca de Wagner especialmente), está ligada a todas estas nuevas posibilidades.

Un «fondo orquestal» distinto

Una película como *La guerra de las galaxias*, que se beneficia de medios de reciente aparición, constituye un hito en la historia de la música cinematográfica, del mismo modo que en la historia del cine popular. Se trata de un gigantesco ciclo heroico que había de contar, en su versión final, con nueve episodios, de los que sólo se rodaron tres. El papel narrativo de la música —que consiste en designar mediante *leitmotive* a los personajes y entresijos de la historia, los ideales y los símbolos, así como los campos en lucha—, no se realiza de forma discreta y subyacente, como había sido la tendencia en los años precedentes. No sólo se instaura de nuevo ese papel narrativo sino que además se magnifica y se pone de relieve como nunca antes había ocurrido. Mientras, la concepción narrativa del filme se basa en constantes cambios de los escenarios de la acción, y entre diferentes escenas paralelas, necesitando numerosos efectos de transición rápida, visualizados por efectos de cortinilla (barridos de pantalla, de derecha a izquierda, o de arriba abajo, para sustituir una imagen por otra), muy de moda en los años treinta y recuperados en esta ocasión. Estas transiciones, muy características de la forma dramática de la obra, se «duplican» mediante numerosas puntuaciones sonoras y musicales que nos transportan rápidamente a un nuevo universo, a un nuevo planeta o a bordo de una nueva astronave.

Por otra parte, aunque la música sinfónica de John Williams vuelve a poner de relieve una narrativa épica abandonada desde hacía más de veinte años incluso por los grandes filmes, ésta no funciona del mismo modo que las partituras equivalentes de Steiner, Rozsa o Korngold para películas de aventuras de los años treinta hasta los sesenta. Aunque, bajo la influencia de Ennio Morricone y también de la televisión, esta música no duda a la hora de crear temas muy característicos, destacados de modo espectacular y fácilmente reconocibles, ahora la música ha de coexistir por vez primera con numerosísimos efectos de sonido: armas futuristas (zumbido del sable láser), rugido de los motores de las naves espaciales, bip-bips locuaces, gruñidos emitidos por una criatura peluda...

Dada la decisión adoptada por el filme de puntuar los diálogos de los personajes humanos con numerosas intervenciones sonoras de sus compañeros no-humanos o mecánicos, la música ya no puede ser el único medio para asegurar dicha puntuación sonora. Por tanto, estando a veces a cierta distancia de la acción immediata, la música ya no está entretejida o trenzada con los diálogos. Físicamente, su distribución por los altavoces separados de la pantalla le permite integrar un verdadero fondo orquestal, o más bien una especie de «firmamento orquestal», a la vez distante de la acción y estrecha e inmediatamente ligado a ella.

Respecto a la escritura de la partitura, con frecuencia se ha criticado el uso, en un filme de ciencia-ficción, de un estilo heroico-wagneriano simplificado. A menudo se oía decir: ¿por qué no se recurrió a la música electrónica? Esto es criticar un estereotipo en nombre de otro. De hecho, el proyecto de *La guerra de las galaxias* no pretende en modo alguno crear un mundo diferente al de las leyendas, antes al contrario, pretende mezclar, de manera sincrética, temas, mitos e imaginería de diferentes culturas. Del mismo modo que el guión extrae alegremente situaciones y temas explícitamente tomados en préstamo de *La flauta mágica*, las novelas de la mesa redonda, *El anillo de los nibelungos* y los cuentos para niños de Frank Baum (*El mago de Oz*), y que la inspiración del vestuario mezcla, como es normal en este género, diferentes civilizaciones, igualmente el sonido del filme combina sin complejos el viejo estilo sinfónico clásico de Steiner, lleno de vivos colores, con los efectos electrónicos vivos y ásperos, inspirados en las puntuaciones sonoras de los videojuegos.

Finalmente, el metal y los timbales de John Williams adquieren aquí, gracias a la franja de paso ampliado del Dolby, una eficacia acústica directa que evidentemente no podía tener la gran orquesta de Max Steiner. Representan un papel de estimulación sensorial que los relaciona con ciertos efectos *físicos* buscados directamente por Gluck, Berlioz o Wagner en sus óperas, efectos deliberados y recibidos como tales, como atestiguan sin rodeos los textos de la época.

En ciertas escenas de combate, dominadas por ruidos de detonaciones, la música de John Williams asegura una especie de figuración lejana, manteniéndose en el papel de fiel compañera, mientras que en los momentos de entradas y salidas de personajes y de cambios de lugar, predomina claramente su papel operístico.

Igualmente representativo del *melting pot* de épocas y referencias es el famoso episodio del bar galáctico. La idea de la escena, inspirada en el *saloon* del *western*, consiste en evocar un bar de mala nota en el espacio, donde se dan cita las especies más extrañas de la galaxia, en una cómica disparidad de dimensiones y formas. ¿Qué música podríamos escuchar en el bar, para producir un mayor efecto de extrañeza y a la vez de familiaridad? John Williams eligió parodiar un estilo de música muy característico: el *jazz swing* que se tocaba en los cabarets americanos clandestinos de los años veinte —en los denominados *speakeasies*— que conocemos gracias a numerosos filmes de gángsters situados en este período, como *Con faldas y a lo loco* (Some like it hot, 1959). A fin de separar esta música de baile de cualquier estilo conocido, el compositor la orquesta con sonoridades que le son del todo extrañas, por lo que utiliza el famoso *steelband* jamaicano, mientras que en la pantalla la vemos interpretar por extrañas criaturas de cabeza bulbosa, soplando largos instrumentos que recuerdan al clarinete. El monstruo musical así creado posee una muy conseguida extrañeza familiar, consiguiendo su efecto sobre el público.

La ceremonia final que cierra el primer episodio, en la que la princesa Leia pone una medalla a los dos héroes, entre los que duda, evoca una escena muda de ópera, cuya música está escrita por Williams en un estilo afín a *Pompa y circunstancia* de Edward Elgar, celebérrimo fragmento utilizado por Kubrick en *La naranja mecánica*, al mismo tiempo que constituye una recapitulación de algunos temas. Ésta se encadena con un fragmento de virtuosismo musical de un género nuevo en el cine, permitiendo devanar una interminable lista de nombres de actores, colaboradores y técnicos. El cine suscita así una forma musical inédita: no ya la obertura sino el cierre o *fermatura*, sobre los largos créditos finales, los *end credits* que prolongan una atmósfera festiva. Los créditos finales de *La guerra de las galaxias* y *El retorno del Jedi* (Return of the Jedi, 1982) son una especie de regocijo musical interpretado con un *tutti* orquestal, al tiempo que recapitulan el material temático. Y al igual que ocurre con la concepción «episódica» del conjunto (inspirada no sólo en el cómic y las series televisivas, sino también en las historias por episodios y seriales de los principios del cine), los diferentes temas musicales están destinados a convertirse en personajes, en amigos que reencontramos de filme en filme, compañeros de un largo viaje.

En esta orquestación lujosa de los filmes espectaculares de los años setenta y ochenta, hay ciertamente un aspecto de espectáculo en sí mismo, independientemente de la narración. La multiplicación, en estos últimos años, de películas familiares protagonizadas por niños o adolescentes —como por ejemplo, el joven McCaulay Culkin— conlleva el empleo de sonoridades brillantes y ricas, campanilleantes que exhiben a la orquesta como un escaparate de Navidad, como por ejemplo en los dos episodios de *Solo en casa*, cuya música también es de John Williams.

El sintetizador a la espera

Podríamos decir que muchas partituras de películas americanas escritas a partir de 1975 están sobreorquestadas, aunque también saben hacerse más discretas, intimistas y recogidas, si el género lo exige, cuando, por ejemplo, el tema del guión implica un retorno claro a los buenos sentimientos. La moda «belicosa» que marcó los años ochenta y principalmente los filmes policíacos, de aventuras y de ciencia-ficción, como *Rambo/Acorralado 2.ª parte* (Rambo/First blood part II, 1985) o *Aliens, el regreso* (Aliens, 1986), nos permite oír con profusión (y con la precisión que permite el Dolby), redobles de tambor que marcan continuamente el ritmo de la acción, o bien puñetazos sonoros como los escritos por James Horner o Basil Poledouris. A ellos les siguió una moda mística, que conllevó el uso abundante de coros seráficos (*Abyss* [The Abyss, 1989], de James Cameron, música de Alan Silvestri).

El sintetizador, instrumento considerado *a priori* como «moderno» y por tanto adaptable a narraciones futuristas, continúa siendo poco utilizado. Es cierto que su uso abusivo, por razones económicas, como orquesta barata en filmes y series de bajo presupuesto (folletín sentimental, filme de aventuras o de terror) ha acabado por asociar dichas sonoridades, en el ánimo del público, a aquel tipo de filmes, y por tanto, lo ha desacreditado. Raros son los compositores que, como Hans Zimmer, y especialmente Vangelis (en *Blade Runner*), han puesto el sintetizador al servicio de filmes de gran presupuesto, en particular como única fuente sonora: así la creación original de Hans Zimmer coexiste, en el *Rain Man* de Barry Levinson, con una selección de canciones de *rock*; o bien la partitura sintética de Vangelis para *Blade Runner*, completamente circundada por una orquestación de ruidos, efectos de ambiente y de voz, creada por montadores e ingenieros de sonido, orquestación que viste a la obra, haciéndose, para el espectador, inseparable de ella. Ryuichi Sakamoto en *¡Feliz Navidad, Mister Lawrence!* (Senjo no Merry Christmas/Merry Christmas, Mr. Lawrence, 1983), el filme de Nagisa Oshima en el que él mismo interpreta un papel, es uno de los pocos, con Vangelis en *Carros de fuego* (Chariots of Fire, 1981) de Hugh Hudson, que consigue imponer una música mayoritariamente sintética en un «gran filme».

La música discotequera, contestada

Es preciso regresar al fenómeno de la música discotequera que, aunque fue circunstancial, abrió la vía a una renovación del cine musical de danza con protagonistas no cantantes, como John Travolta o Gregory Hines, el sorprendente bailarín de claqué que se dio a conocer en *Cotton Club*, y artistas clásicos como Rudolf Nureyev o sobre todo Mijail Barychnikov, este último en *Paso decisivo* (The Turning Point, 1977) de Herbert Ross, o *Noches de sol* (White Nights, 1985) de Taylord Hackford, filme en que el eterno duelo cultural entre música clásica y música popular, tan querido por el cine, se prolonga y traslada al campo de la danza. Al final, Gregory Hines y Barychnikov, el bailarín negro y la celebridad rusa inmigrada, traban una amistad y complicidad artística, a semejanza de Judy Garland, cantante de *jazz* y Deanna Durbin, cantante «clásica», en los cortometrajes de los años treinta.

En estas películas *rock* o discotequeras realizadas después de la llegada del Dolby, la percepción de los bajos reforzados de la música como fenómeno físico en sí mismo, independiente, en la regularidad de su *beat*, ritmos fluidos y desligados de la imagen que llegan incluso a dar, en el plano espacial, la impresión de existir independientemente de la pantalla (dado que los bajos, como sabemos, no poseen el carácter localizado de los agudos), ha producido en ciertos aficionados al cine una especie de violenta oposición, casi fóbica. Los graves han creado, por tanto, un nuevo efecto de existencia física de la música (más exactamente de la canción) totalmente autónoma en relación con lo que ocurre en la pantalla. Alain Lacombe formula acertadamente este asunto, en su personalísimo estilo, desde la primera edición de su enciclopedia *La musique du filme*: «*Fiebre del sábado noche* [...] nos muestra una música que jamás ni en manera alguna consigue alterar las imágenes».

La potencia física conseguida por la música, gracias a los bajos, puede incluso despertar imágenes de «posesión física», posesión de la que se pretende huir. Ello explica, tal vez, que Alain Lacombe no dude en hablar del mismo filme como una manera «de controlar un proceso colectivo. Este impulso reaccionario motivado por el deseo de canalizar la pérfida música, nos enseña hasta qué punto el público no desconfía de ese canturreo que se le escapa, en el momento más inesperado» (*op. cit.*, pág. 75).

Lo que el autor quiere decir probablemente es que la música de discoteca contiene letra y canto libremente superpuestos a la acción, y que la idea de una palabra cantada que no haya sido escrita para ser seguida, sino que se escapa sin llamar la atención consciente del espectador —como ocurre en ciertos filmes de discoteca— puede sorprendernos en la medida en que parece reproducir con la letra lo que la música ya representa con notas y sonidos: la fuente de un efecto que experimentamos sin ser conscientes de ello.

Este problema no existía del mismo modo en los años sesenta y setenta con el *rock* de la época, generalmente caracterizado por una potencia musical colectiva y un sonido difuso en el que el bajo se halla «fundido» con las sonoridades de la voz y las guitarras eléctricas. En cambio, el sonido de discoteca tiene la característica de disimular al bajo, por así decirlo, haciendo que su impacto sea sentido como un proceso en sí mismo, que existe independientemente del discurso musical que se establece por encima de él.

Paradójicamente, la relación música/palabra/imagen en el filme discotequero se caracteriza por una especie de independencia rítmica de la música, y por la percepción de la música como unidad aparte, que suena en la sala del mismo modo que en una discoteca. La música «predomina» sobre la imagen y solicita a menudo la adhesión del público del filme sin mediación de la acción.

Sin embargo, ¿qué ocurre con la posibilidad, ofrecida por el Dolby, de superar los obstáculos que se oponían a una restitución plena y fiel del *bel canto* en la ópera filmada en que, igual que con los bajos del filme discotequero, la voz puede convertirse en un elemento sonoro susceptible de dirigirse al espectador, cortocircuitando al resto de los elementos, es decir, la acción visual, el decorado, los diálogos y los personajes?

Ya hemos visto cómo ciertos obstáculos técnicos, sin duda parcialmente ligados a bloqueos ideológicos, habían frenado al principio del sonoro la producción de óperas filmadas, particularmente a causa del problema que planteaban, según se decía, las voces de soprano dramática. En los años cuarenta y cincuenta se habían adaptado algunas obras a la pantalla, principalmente en el cine italiano. En la actualidad, la técnica parece haber superado todos los obstáculos técnicos.

La ópera filmada

En el florecimiento de las óperas filmadas, que constituyen un fenómeno importante en los años setenta y ochenta, destaca un nombre: Daniel Toscan du Plantier, por entonces jefe de la firma Gaumont antes de serlo de Erato. Con cierta precipitación, se ha dicho que se trata del inventor de la ópera filmada, género que en realidad es tan viejo como el cine, como demuestran particularmente las obras de Carmine Gallone en los años cincuenta. Sin embargo, la idea de Toscan du Plantier era diferente: dado el éxito artístico y comercial de *La flauta mágica* (Trollflojten, 1974) de Ingmar Bergman para la televisión sueca, se trata de hacer filmar óperas a autores reconocidos, y no a directores especializados. Este proyecto, muy criticado por parte de la *intelectualidad* cinéfila y musical, y que ha dado lugar a una docena de filmes, sólo tenía un defecto, a nuestro juicio: no apostaba más que por valores seguros y no dejaba lugar a directores jóvenes quienes, con presupuestos menos importantes, habrían podido asumir ciertos riesgos. Así, vimos cómo se sucedían, entre otras, un *Don Giovanni* (Don Giovanni, 1980) filmado por Joseph Losey, un *Parsifal* (1982) de Hans-Jürgen Syberberg, una *Carmen de Bizet* (Carmen, 1984) de Francesco Rosi, *La Bohème* (1987) de Luigi Comencini. *La Traviata* (La Traviata, 1982) de Franco Zeffirelli no pertenece al mismo grupo, ya que fue producida por Tarak Ben Ammar, pero no por ello deja de ser uno de los mejores aciertos del género, gracias a la Violetta de Teresa Stratas, y también gracias al talento de su director, tan a menudo criticado.

Del conjunto de producciones de Toscan du Plantier, destaca una gran obra, por desgracia poco difundida, el sublime *Parsifal* de Syberberg, que como la mayor parte de las demás reposa sobre el *play-back*. Sin embargo, en lugar de esconder o de disimular esta convención, el director la pone de relieve, por una parte atreviéndose a realizar primerísimos planos del rostro y la boca (el director de orquesta Armin Jordan en el papel de Amfortas, con la voz de Wolfgang Schöne), y por otra haciendo que se sucedan en la imagen dos Parsifales, uno de aspecto masculino y otro femenino, con la misma voz, la de Rainer Goldberg. Esta idea se encarna en un plano extraordinario en el que, avanzando uno y retrocediendo el otro, ambos intérpretes se pasan el relevo de la voz, en el momento crucial en que Parsifal rehúsa la tentación ofrecida por Kundry y las niñas-flor, y por tanto accede a una especie de exaltación. El Parsifal II, que combina la voz de un tenor con el aspecto de una muchacha, es, pues, eminentemente andrógino, utópico y simbólico. En cuanto a Kundry, con la voz de Yvonne Minton, está encarnada en la pantalla por Edith Clever, quien parece literalmente poseída por la voz que sale de ella. Syberberg resuelve igualmente la cuestión del decorado de una manera sorprendente, diferente a la de Bergman. Este último retomó la idea de ciertas comedias musicales de los inicios del sonoro, colocó el marco de una representación en un teatro, sobre el escenario, para desbordarlo de inmediato, olvidarse de él de vez en cuando y volver a recuperarlo al final. En cambio, Syberberg hace reconstruir la máscara mortuoria

de Wagner, a una escala gigantesca, a fin de que haga las veces de decorado de la acción, decorado que también será roto y olvidado cuando sea preciso. Para su versión de *Moses und Aron* (1974) de Schönberg, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet escogieron el aire libre y el «sonido directo», pero un aire libre magnificado por su extraordinario sentido de los lugares históricos, del mismo modo en que habían filmado, y filmarían en adelante, piezas de Corneille o de Hölderlin sobre los mismos lugares de la acción: Roma o las pendientes del Etna.

No podemos juzgar la ópera filmada aplicándole los mismos criterios que a otro filme, ya que cada uno podría plantear a su vez puntos de comparación y, por tanto, se convierte fácilmente en fuente de división de opiniones. Algunos apreciarán el hecho de que la puesta en escena haya tomado tal o cual partido, pero les tendrá sin cuidado cuáles hayan sido los cantantes elegidos; otros, valorarán justamente lo contrario. Es el caso típico donde una concepción unitarista del cine —que desea a cualquier precio que todos los elementos de cualquier filme sean juzgados a través de un solo tamiz, un solo criterio— resulta estrecha y poco comprensiva.

De hecho, ¿qué importa si alguien admira la belleza y sensibilidad de la puesta en escena de *La flauta mágica* de Bergman, sin preocuparse demasiado de si el reparto es mejorable (si se preocupa por ello, es porque no ha sabido comprender el proyecto del director que no pretende mostrar una representación absoluta, sino realizar un filme que constituya una representación entre otras, en la lengua de su país); ¿qué importancia tiene si otros se contentan con ver en *Les noces de Figaro*, filmada por Jean-Pierre Ponnelle, un «grupo de artistas extraordinario» (Dietrich Fischer-Dieskau Maria Ewing), sin preocuparse en absoluto de si el filme, en sí mismo, está bien o mal dirigido? Jamás encontraremos el equilibrio absoluto. Sería absurdo pedirle a un filme basado en una obra de teatro como *Macbeth* (Macbeth, 1948) de Welles, *Enrique V* (Henry V, 1990) de Kenneth Branagh o el *Othon* (1969) de Straub-Huillet, que su reparto de papeles corresponda a una especie de ideal abstracto. Tratándose de cine, hay que aceptar que nada es intercambiable. Ciertamente, podemos decidir que la cantante que hace de Pamina en Bergman no es la mejor del momento, pero entonces estamos haciendo trampa. Sería una total falta de comprensión del cine imaginar a la Carmen de Rosi encarnada por Grace Bumbry o Teresa Berganza en lugar de Julia Migenes-Johnson. Es evidente que con otra Carmen, Rosi no habría realizado el mismo filme, ya que éste adquiere su sentido, su necesidad, con los artistas escogidos de una vez por todas.

Por otra parte, la ópera filmada plantea problemas específicos, que pueden ser abordados como problemas de cine: ¿qué hacer, por ejemplo, con la obertura?, ¿a qué público dirigirse?, ¿qué familiaridad hay que suponer que tiene éste con la obra?, ¿que posición debemos adoptar a fin de adecuar el estilo de grabación de la música al modo en que la acción está interpretada y filmada?

Bergman, por su parte, adopta una posición francamente popular, al hacer cantar y pronunciar (en las numerosas escenas habladas) el texto en la lengua de su país, que a decir verdad está muy cerca del alemán original, cosa que pone su filme al alcance del gran público sueco. Bergman decide mostrar *La flauta mágica* representada en un pequeño teatro, en el espíritu modesto de este *Singspiel*.

Su obertura reposa sobre una idea que a veces le ha sido reprochada pero que tiene una gran belleza humana. Para simbolizar el mensaje de universalidad y de fraternidad contenido en la obra, el director muestra una serie de rostros aislados, escogidos entre el público, rostros pertenecientes a ambos sexos, de diferentes edades, de tipos étnicos variados y diferente color de piel, todos escogidos no según criterios de belleza canónica, sino de verdad y de espiritualidad. Estos rostros, unidos por el montaje, corresponden a los de las personas que supuestamente escuchan al mismo tiempo que nosotros la obertura orquestal de Mozart. La duda subsiste y subsistirá siempre: ¿de verdad la están escuchando? ¿Están oyendo la música, dado que la escucha no se ve? En todo caso, ¿están escuchando el mismo fragmento musical que oímos en el preciso momento en que les vemos? He aquí uno de los misterios del cine, sobre el que, entre otros, Satyajit Ray ha construido su hermoso filme *Jalsaghar*.

Syberberg, por su parte, se sirve del preludio del *Parsifal* para recapitular, por medio de imágenes mudas y de marionetas, la historia que nos ha traído al punto en que estamos, en particular la gesta del pequeño Parsifal. Zeffirelli, con una concepción bastante bella y justa, hace que visitemos, con los primeros compases de Verdi, el apartamento de Violetta, moribunda y abandonada; la ópera será la resurrección y la evocación en *flash-back* de su dolorosa vida, empezando por el flujo de invitados a una brillante velada, como si el propio lugar se acordara de los momentos y de las voces que ha contenido.

La *Carmen*, viva y encarnada, rodada al aire libre por Rosi, concede cierta importancia a la danza, presente en la ópera de Bizet; por este motivo, Rosi busca una cantante igualmente capaz de bailar con la coreografía de Antonio Gades. Aprendiendo la lección de ciertas dificultades encontradas por sus predecesores, en especial por Joseph Losey, a la hora de adaptar una banda sonora a una puesta en escena que la contradecía, Rosi concibe las bases de su propia realización antes de grabar la música bajo la dirección de Lorin Maazel, a fin de que la música y las voces pueden ser distribuidas en el espacio de acuerdo con las necesidades del filme. Por otra parte, Rosi decide arriesgarse y conceder un importante lugar al ruido. Aunque el director se esperaba protestas por

parte de los «puristas» de la ópera, las críticas más severas emanaron de las revistas de cine, donde algunos reprochaban su confusión y el carácter difícilmente reconciliable del canto y los ruidos de la naturaleza, en términos de espacio y duración cinematográficos. No es casualidad que tradicionalmente, en las comedias musicales, la naturaleza enmudezca discretamente durante los números de canto.

Ciertamente, en un número de canto y baile como el célebre de *Cantando bajo la lluvia*, el ruido de la lluvia no deja de oírse, pero se trata de un ruido constante, como un bajo continuo, que no dispersa la atención ni rompe el ritmo, contrariamente a las anécdotas sonoras representadas en la obra de Rosi, con ruidos de multitud, de carros o de insectos.

Al haber decidido situar la acción en pueblos españoles auténticos, Rosi hace oír a los coros «fuera de campo», sobre imágenes de figuras antes «típicas» que ostensiblemente no cantan. Finalmente, se sirve de los entreactos para «presentar los mitos de la cultura española: la corrida, la religión, el destino», por ejemplo una procesión de penitentes de Semana Santa, en el amenazador preludio del último acto. «Con Tonino Guerra, mi guionista, intenté contar también, en el guión técnico, un poco la vida del pueblo y del campo» (*Positif*, n. 278, abril de 1984). Todo ello constituye una singularísima mezcla entre una ópera cómica francesa y un tejido de detalles típicos españoles, entre las voces y los rostros, las convenciones y el realismo, el escenario y el aire libre, el tiempo de la música y el del sonido real, sin contar con las en el cine siempre peligrosas transiciones del diálogo al canto y viceversa.

Retoño tardío de la serie, el *Boris Gudonov* (1989) de Andrej Zulawski, marcado por la poderosa violencia del director, sufre a nuestro juicio no sólo de las diferencias puramente anecdóticas entre el director de orquesta, Mstislav Rostropovich, y el director del filme, de las que se hizo eco la prensa, sino también de un desacuerdo, más fundamental, entre la concepción musical del primero, relativamente hierática, y el propio sonido de la grabación, un poco confuso, y por otra parte la realización frenética de Zulawski y la rapidez de su mirada. Escenográficamente, del mismo modo en que Bergman inscribe su representación en el marco de un teatro, Zulawski inscribe hábilmente su filme, incluidas las localizaciones al aire libre, en el marco del rodaje de una película (la suya), mostrando los focos o los miembros del equipo técnico, con ropa actual, mezclados con los figurantes y con los coros con trajes de época, cuando el zar pide que le dejen solo.

Algunas óperas fueron filmadas en vídeo, como *Pelleas et Mélisande* de Jean-François Jung e incluso se planteó la posibilidad de una serie, que pretendía utilizar los medios de trucaje de vídeo, que permitían incrustar a los personajes en el decorado. Por ejemplo, la *Heure espagnole* de Ravel fue realizada por François Porcile, con un estilo a lo Jean-Christophe Averty. Aún más recientemente se compusieron óperas para ser filmadas, como *La Jeune fille au livre*, con música de André Bon, dirigida por Jean-Louis Comolli. En una categoría cercana a ésta podemos situar *Una habitación en la ciudad* (1982) de Jacques Demy con música de Michel Colombier. o *Os canibais* (1988) de Manoel de Oliveira con música de João Paes. Estos dos útlimos filmes habían sido escritos específicamente para la pantalla, aunque la buenísima calidad del «libreto» y de la música permite ponerlas en escena, si algún teatro de ópera tuviera voluntad y medios para ello. Cabe señalar otras obras aisladas, en las que el compositor y el director se confunden, como *Le medium* de Gian Carlo Menotti o *Robber Symphony* de Feher.

Si nos ceñimos a un criterio estrictamente numérico, este experimento habría dado muy pocos «grandes filmes» como para ser concluyente, en especial a partir de obras clásicas. Sin embargo, este razonamiento parece ignorar que el arte no sólo avanza mediante sus logros (que hay que considerar como elemento de balance), sino también mediante experiencias e insatisfacciones. No hay nada «bastardo» que no sea útil. Podemos ser a la vez críticos con estas obras consideradas aisladamente (a pesar de admirar ciertos logros de Bergman, Straub-Huillet y Syberberg), y positivos respecto al conjunto del fenómeno.

¿Funerales por la ópera?

Evidentemente esta corriente de la ópera filmada replantea algunas cuestiones cinematográficas esenciales, tan viejas como el cine mudo, hasta el punto de que el filme de Fellini, *Y la nave va* (E la nave va, 1983), sobre el viaje para arrojar al mar las cenizas de una cantante, en 1914, bien podía parecer una reflexión del cineasta a partir de esta moda. Al menos, éste es el sentido que le da el crítico Youssef Ishaghpour, uno de los mejores teóricos de la modernidad. Nos parece oportuno citar su punto de vista, aunque no compartamos los presupuestos de su autor: «*Y la nave va* surge probablemente a partir de este reciente entusiasmo generalizado [...] que ha desembarcado en la multiplicación de las óperas filmadas, que no honran ni al cine ni a la ópera. En lugar de hacer él también una ópera filmada, Fellini muestra el encuentro mortífero entre ambos en una situación histórica, ya que estamos en el momento del nacimiento del cine y del fin de la ópera, es decir, en 1914. Un programa que reuniera *Y la nave va*, *Ginger y Fred* (Ginger e Fred, 1985) y *Entrevista* (Intervista, 1987) (es decir, los tres filmes sucesivos de Fellini entre

1983 y 1987) mostraría el devenir de la producción técnica y de la industria cultural en nuestro siglo: la relación entre el cine y el gran arte que éste destruyó, en este caso la ópera, y la destrucción del propio cine por culpa de la televisión. Por tanto, los funerales de *Y la nave va* son alegóricos». (*Conférences du collège d'histoire de l'art cinématographique*, n. 3, Youssef Ishaghpour, invierno de 1992-1993, págs. 162-163).

Aparte de que la idea de un ciclo de destrucciones recíprocas de unos géneros por otros nos parezca extraña, esta lectura «benjaminista» —por alusión a las teorías de Walter Benjamin, expuestas en su famosa obra de 1936, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*— en cierto sentido, es muy fiel al espíritu de Fellini, aunque nos parece que no agota el tema. Mucho más interesante y novedosa, en este filme, nos parece la relación, evocada con menor frecuencia, entre los viejos eruditos occidentales presentes en el barco y la música de los refugiados yugoslavos, música sobre la que dichos caballeros pretenden tener un punto de vista etnológico y explicativo. Con gran lucidez, Fellini «recupera» su propio *Satyricon*, en el que se había librado a una cabal recuperación de los tesoros musicales de la humanidad, conjugando músicas balinesas y africanas, sin preocuparse de su significación cultural y musical inicial, como elementos del decorado; Fellini propone aquí, a propósito de una música y una danza populares que él presenta con toda su amplitud, su misterio y opacidad, el problema de nuestro punto de vista y de escucha como occidentales modernos. Una vez más ¿es la música verdaderamente un esperanto?

Igualmente, desde hace tiempo, este testigo de excepción del mundo moderno se ha complacido en revelar nuestra actitud distraída ante las obras de arte, antiguas o modernas, europeas o «exóticas», que nos rodean.

Así, el actor rico de *Las noches de Cabiria* (Le notti di Cabiria, 1957), interpretado por Amadeo Nazzari come, reflexiona y sueña al son de una sinfonía de Beethoven, que pronto deja de escuchar de modo consciente, aunque continúa sintiendo sus efectos. En el festín de Trimalcion de *Satyricon*, los invitados se dan un atracón mientras que unos actores, a los que no escuchan, declaman para ellos versos de Homero en griego, como un rito cultural, a la vez anticuado y precioso. Tal como vemos, Fellini ha sido el primero en saber mostrarnos, sin juzgar, nuestra distraída relación y falta de atención a las músicas y a las letras que nos rodean, sin que las sigamos conscientemnte. Mucho más adelante, el cine hará suyas tales relaciones, a fin de extraer de ellas una estética de superposición (aparentemente) aleatoria, entre música y acción.

Música *on the air*

Cierta práctica sorprendente en relación con los cánones tradicionales se ha ido extendiendo por ejemplo, en el cine americano, a partir de series como *Corrupción en Miami* (Miami Vice), y sus numerosas imitaciones. Se trata de ensamblar un fragmento cantado y muy rítmico con imágenes y situaciones con las que no está estrechamente sincronizado. Este procedimiento, que podría parecer el resultado de una superposición grosera, negligente y nada trabajada, de un ritmo musical e imágenes en movimiento, es totalmente deliberado. Crea un efecto de ligera flotación, de ligera dispersión de la atención, ya que los puntos de sincronización habituales entre sonido e imagen, que normalmente se intentan crear por medio del montaje y a partir de los que irradian en principio las impresiones rítmicas, aquí están ausentes o no son operativos. Esta práctica refleja fácilmente un mundo en el que, mediante el autorradio o el *walkman*, el mundo se convierte en una superposición aleatoria de ritmos y de músicas, que solamente encuentran su sentido globalmente.

Una época en la que ya no es extraño oír música al aire libre, sin la presencia de una fuente emisora humana; en la que ya no resulta novedoso oír música clásica en casa; en la que la música ya puede proceder de cualquier lugar, de una caja que uno puede llevar consigo cuando viaja; en la que se puede escuchar música en un lugar público sin que los demás puedan oírla, o casi (si exceptuamos los efluvios musicales que se escapan de los auriculares de un *walkman* cuando su usuario lo escucha con el volumen muy alto); en la que una sinfonía de Bruckner ya no es algo que captemos solamente en complejos aparatos de «modulación de frecuencia» o gracias a un ritual discófilo, sino que viaja con nosotros, en cassettes que corren por la guantera o el asiento trasero de nuestro coche. Esta época, la nuestra, no puede expresarse por medio de películas que propongan siempre el mismo modo de inclusión de la música en el cine que se utilizaba hace diez, veinte, treinta o cuarenta años. Algunos autores juegan hábilmente con ello, como Martin Scorsese y Wim Wenders, y bastante antes que ellos, Fellini.

La situación del *walkman*, en particular (que repopulariza de nuevo una situación de escucha propia de los inicios de la radio, la escucha de una música en solitario, con el secreto de los auriculares) permite que el cine plantee un nuevo juego con el espectador sobre la cuestión de la audición mental de una canción por parte de un personaje: al principio pueden hacernos suponer que solamente nosotros y dicho personaje, a través de sus auriculares, podemos oír la música; después puede revelarse como existente en algún otro lugar, para finalmente volver a la posición que hemos bautizado como *on the air*. Calificamos como *on the air*, en cine, a la voces y músicas que adquieren la libertad de emanar de cualquier punto del espacio, estando asociadas a la idea de una difusión hertziana o telefónica. Ello entraña muchas posibilidades de juego acerca de la localización de estos sonidos por parte del público.

Un ejemplo contemporáneo de este tipo de artimaña con el espectador y de la circulación libre de la música, se encuentra en *Thelma y Louise* (Thelma and Louise 1990) dirigida por Ridley Scott. Después de que Louise (Susan Sarandon) haya matado a un hombre que había querido violar a su amiga Thelma (Geena Davis), ambas protagonistas se esconden y discuten sobre qué hacer: huir o entregarse a la policía. Mientras Thelma intenta calmarse holgazaneando al borde de la piscina del motel en que se han parado, Louise llama por teléfono a un amigo, al que le pide que le envíe dinero. Durante la conversación, filmada en montaje paralelo, mediante la imagen y el sonido a veces estamos en el motel con Louise y a veces en casa de su amigo. Paralelamente a su intercambio, una canción se va afirmando poco a poco y progresivamente, por detrás del diálogo, uniendo los dos espacios y ambos personajes. Existe una incógnita en relación con la procedencia de esta canción, cantada por una voz maculina que, al tener su propio ritmo (moderado) y su propio desarrollo, independiente del azar y del vaivén de la conversación, y al sonar a un volumen muy discreto, tiende a ser percibida como parte de la realidad concreta de la acción, no como una música escrita después para comentar la escena, como «fondo». Por un momento, pudiera parecer que la música está situada en casa del amigo o al lado de Louise, y que nos llega a través de un aparato de alta fidelidad. Sin embargo, la persistencia de esta canción en ambos lugares (lugares que se supone que están alejados por varios centenares de kilómetros y, por tanto, en el contexto americano, difícilmente pueden estar a la escucha de una misma emisora de radio) al cabo de cierto tiempo nos disuade de oírla de modo diferente a lo que llamaríamos, a falta de un término más preciso, un «comentario» de la escena: un comentario extraño, tan poco narrativo, tan autónomo. A continuación aparece un plano de exterior en el que volvemos a encontrar a Thelma en bañador, al borde de la piscina del motel, escuchando su *walkman*. La canción ha subido de volumen, y Thelma no oye a Louise, que está a punto de arrancar, que la llama para pedirle que suba al coche. Louise se ve forzada a arrancar los auriculares a Thelma, que se sobresalta y se apresura a recoger sus cosas y subir al coche. En este momento, muchos espectadores (como hemos podido constatar gracias a los alumnos a quien hemos hecho trabajar en el análisis de esta secuencia) se persuaden de que la canción, retroactivamente, era la escuchada por Thelma en su *walkman*, y que una convención ha hecho que la oigamos en paralelo sobre la conversación entre Louise y su amigo. Sin embargo, ningún indicio sonoro (reverberación en la música, filtrado, coloración de «sonido de altavoz», cambio de presencia en la música cuando cambiamos de lugar) ni ningún indicio visual (como un primer plano del *walkman* o de otro aparato de música) permite atribuir esta canción a una fuente precisa. Sin embargo, la necesidad de creer en la existencia de una «fuente» mecánica de la música y el placer de haberla descubierto en el *walkman* es tan fuerte que la mayoría no se da cuenta de que, al sobresaltarse Thelma y caérsele los auriculares, ésta recoje sus cosas y se une a Louise en el coche a punto de partir, pero la canción continúa subiendo de volumen y suena aún más fuerte, más potente que nunca, reinando sin duda sobre la imagen y permitiéndonos escuchar, en el clímax, al cantante masculino que afirma: «*You can never see tomorrow, you just have to make a choice*», palabras que evidentemente sirven de eco a la situación de «encrucijada» en que se encuentran las dos protagonistas. En este momento, la canción que invade el espacio y el sonido del filme a pleno volumen, adquiere el estatuto de «música de fondo».

Detalle importante: en la citada escena, ninguno de los tres personajes hace referencia alguna a la música ni se hace eco de ella, cosa que habría bastado para anclarla en su realidad.

Resulta singular y elocuente que, en el análisis hecho por varios estudiantes, es tan frecuente el deseo (tan cartesiano y francés) de asignar, en la realidad del filme, una fuente lógica a esta canción (que a sus ojos no asume el carácter habitual de música cinematográfica), que éstos mantendrán firmemente la tesis del *walkman* como fuente *a posteriori* de la canción sin considerar el mentís que la continuación de la secuencia adopta a dicha tesis (el *walkman* es abandonado, pero la música se hace, al contrario, más presente). En esto, tienen y no tienen razón a la vez. Se equivocan al pensar que es necesario a todo precio asignar un lugar lógico y concreto en la acción a la procedencia de esta canción que, sin que ambas protagonistas se den cuenta o hablen de ella, nos habla de ellas. Con todo, tienen razón al darse cuenta de que se da lo que podríamos llamar un efecto de simulación, aunque los estudiantes no lo hayan analizado como tal. Efectivamente, el director o el montador de sonido calculan que durante algunos segundos habremos situado la canción y entendido que está sonando en los auriculares de Thelma, pero seguidamente «abandonan» esta interpretación, y dejan que la canción vuele libremente en el tiempo y el espacio.

El efecto de simulación es propio del cine. A veces, se produce para después ser resuelto de un modo lógico y cerrado, en un efecto de sorpresa o de gag: el piano de cola sobre el que oímos interpretar a Mozart está de hecho en el patio de la granja que estamos viendo, contra toda verosimilitud, y Godard —en esta escena de *Week-end* (1967)— nos ha engañado. Otras veces se produce un efecto fugaz de anclaje, en una circulación constante, por ejemplo en *Thelma y Louise*, filme que, en este plano, interpreta astutamente toda una tradición.

Un buen número de películas recientes, especialmente *road-movies* o filmes de carretera y viaje, juegan también con un tejido de canciones que se escuchan *on the air*, con varios grados de presencia, de inteligibilidad de la letra y con numerosos efectos de montaje entre el paisaje que atraviesan y la canción, de modo similar a lo que nos ocurre personalmente, por feliz coincidencia, al escuchar música en el coche. El cine no hace, pues, más que imitar este juego de conjunciones fortuitas, suponiendo una existencia independiente y autónoma de la acción y de la música, o de la canción, para organizarlas estrechamente y darles un sentido dramático y emocional preciso, haciendo como si dichas conjunciones fueran «naturales».

Cuando la música cinematográfica bebe de su propia historia

Llegó un momento fatal en el que la música cinematográfica creó su propio fondo de referencias y se puso a beber de la fuente de su propio pasado. Alguno compone música «a lo Herrmann» (Philippe Sarde, en *Barocco* [1976], de André Téchiné); otro se inspira en Max Steiner (John Williams en *Para siempre* [Always, 1989], de Steven Spielberg); otro hace más de un guiño cómplice a Nino Rota (Danny Elfman en *Pee Wee's Big Adventure* [1987], de Tim Burton, o George Fenton en *Atrapado en el tiempo*, de Harold Ramis). Ciertamente, el homenaje a veces resulta un poco pesado: el «Nino Rota» de Danny Elfman a menudo está demasiado cargado en orquestación, demasiado demostrativo, insuficientemente etéreo y además, está desplazado en el contexto al que ha sido transportado. Sin embargo, a veces esto puede ser el punto de partida para ciertas innovaciones.

No nos alineamos con aquellos que tienden a ver en este fenómeno una pérdida de inocencia, una decadencia o un signo de usura del cine, reducido a reciclar sus estilos, sus temas, un nuevo síntoma del «cine-fotocopia», como lo ha bautizado cierto crítico. Esto sólo es cierto si contemplamos *a priori* la vida del cine a corto plazo, como un ciclo breve y perfecto, a escala de una vida. Dejemos pasar, con el siglo, estas aprehensiones que no quieren ver más que un espectáculo de autocanibalismo (la música de cine devorando su propia tradición) en lo que resulta ser un movimiento sano y en espiral de «retorno», y al mismo tiempo, de extensión.

Sin embargo, sería absurdo que una historia de la música cinematográfica siguiera estando indefinidamente al margen de la historia de los gustos musicales, de las prácticas musicales, de la relación cotidiana con la música. Al contrario ¿quién no se da cuenta de que la misma actitud de recapitulación y de «retorno» se encuentra en la evolución general de la música y su consumo?

Ciertos avatares de la música en el cine no se explican solamente por el terrible mercantilismo de horrendos productores deseosos de esquilmar al público, mercantilismo que es fácil de denunciar, pero que ha permitido que el cine continúe siendo, en sus formas principales, un arte popular, integrando géneros más artísticos y especializados, igualmente legítimos. Las convenciones del cine reflejan también la evolución de nuestra escucha, de nuestra sensibilidad.

Desde sus principios, la historia de la música en el cine está estrechamente ligada a la de las músicas populares, y lo estará en tanto que dure el séptimo arte. Estas músicas populares no tienen en nuestros días un único vehículo universal en el cine. También la televisión —antes cerrada al *rock*—, los videoclips (la cadena MTV), las grandes firmas discográficas a veces asociadas a la producción y concepción de películas, constituyen vehículos habituales. Lógicamente, algunas de estas películas son a la vez el canal de difusión de una música y una obra o espectáculo en sí mismas, del mismo modo que también en el pasado, e incluso hoy en día, algunos filmes eran tanto una historia en sí mismos como el vehículo (*vehicle* como dicen los americanos) de la imagen de su estrella. Muchas grandes obras de la pantalla han surgido no ya del rechazo a esta realidad ni, al contrario, de su aceptación pasiva, sino de un juego dialéctico con ella: la música no es ninguna excepción. Una canción puede figurar en la banda sonora de un filme en vistas a obtener un provecho comercial calculado sobre la posterior venta del disco, enriqueciendo o incrementando las ganancias del filme por sí misma, así como por el acierto con que ésta esté insertada en el filme.

Nuevas músicas al servicio del cine mudo

Otro fenómeno revelador, aunque no se haya producido aún en una escala comercial importante, es la recuperación de películas mudas, acompañadas de una música grabada o tocada en directo, intentando reconstruir el espíritu de la época o, al contrario, buscando la ruptura estilística y la superposición. En Gran Bretaña, la BBC y el historiador Kevin Brownlow confiaron al compositor americano Carl Davis la labor de reconstruir o recrear de nuevo las partituras de numerosas obras; en Italia las Jornadas de Cine Mudo de Pordenone han desempeñado un importante papel en la recuperación de filmes provistos de un acompañamiento musical en directo; en Francia, la asociación CinéMémoire patrocina y promueve desde 1991, por inciativa de Christian Belaygue, programas de «cine en concierto» en los que, al lado de reconstrucciones o de partituras hechas en el espíritu de la época y de los filmes, se plantean fórmulas diversas: improvisaciones de grupos de *jazz* o de música contemporánea, encargos a compositores, etc. Desde hace algunos años, algunos grupos de *rock* o de *free* hacen giras con clásicos del cine mudo de Murnau o Marcel L'Herbier realizando un «contrapunto» libre sobre el filme proyectado simultáneamente. En 1975, el autor de esta obra intentó llevar a cabo una experiencia concreta de este tipo, en colaboración con el compositor y vídeo-recreador Robert Cahen, sobre el *Nosferatu, el vampiro* (Nosferatu, Eine Synphonie des Grauens, 1922) de Murnau. Sin embargo, la especificidad francesa en esta corriente internacional, consiste en alentar especialmente el matrimonio entre música contemporánea y cine mudo, con la idea, a menudo denostada y que nos parece de doble filo, de «reubicar» la música de hoy en día, presentada *a priori* como difícil, atrayendo al público mediante un filme que se arriesga a no salir beneficiado por el experimento, e incluso, en nuestra opinión, a salir perjudicado en algunos casos.

Por qué no decirlo: esto constituye materia de debate, un debate en el que nosotros tomamos parte con el deseo de llamar la atención sobre la precariedad que resultaba a menudo de las experiencias hechas en Francia, la de una situación de la que nadie estaba satisfecho. La atención del público se encontraba dividida entre por una parte una música que reivindicaba una existencia autónoma y, por la otra, la acción que ocurría en la pantalla; el compositor constataba a menudo que su obra no era verdaderamente escuchada y a menudo rechazaba aceptar la regla de oro del espectáculo, que enuncia que no se juzga una obra por partes, sino como un conjunto; el filme era tratado casi como un pretexto para captar público y por tanto a menudo no se valoraba su propia belleza.

Tal es el riesgo perfectamente asumido por Carl Davis, asociado a muchas creaciones o recreaciones de partituras sinfónicas, y para el cual es evidente que se trata de servir al filme y a su estética, antes que nada, teniendo en cuenta el doble contexto cultural, de su época y de la actual, a la vez: «Hace más de sesenta años —recuerda el autor como ejemplo— cuando los espectadores de un filme oían una adaptación de una sinfonía de Chaikovski, como por ejemplo la *Patética*, ésta era algo nuevo para ellos. Ahora, estamos haciendo películas para espectadores refinados que previamente han oído música clásica y música de películas. No podemos ofrecer un tema conocido de la misma manera, como si fuera nuevo, a riesgo de que éste aparezca ante los espectadores como un cliché» (*Positif,* abril de 1988).

No obstante, Davis recrea la música sinfónica de *El ladrón de Bagdad* (The

thief of Bagdad, 1924) de Raoul Walsh, con Douglas Fairbanks, a partir de temas extraídos de *Sherezade* de Rimski-Korsakov, como referencia al exotismo «a lo ballet ruso» de este filme de Raoul Walsh. «Ésta me pareció una buena opción [para el filme], ya que se trataba de algo de segunda o tercera mano». Para *El viento* (The wind, 1928) de Victor Sjöström y *Avaricia* (1923) de Eric von Stroheim, obras de una ambición artística totalmente diferente, Davis busca un estilo contemporáneo a nuestro oído, que al mismo tiempo no nos parezca anacrónico. Para la obra de Sjöström, epopeya de la supervivencia en un mundo hostil, Davis elije una instrumentación a base de cuerdas, percusiones y teclados, a fin de obtener un efecto «muy monocromo y salvaje». En cambio, para *Avaricia*, drama lírico y sórdido, utiliza «un violín, un bajo y muchos instrumentos de viento y percusión, para sonar como Allan Berg». Tal como vemos, Carl Davis no disimula el hecho de que no trabaja con lo absoluto sino con lo relativo, intentando buscar al mismo tiempo la estética de la época en que el filme fue realizado y la de la época en que está trabajando. Es perfectamente consciente de la contradictoria posición, en sentido dialéctico, en que se encuentra, sin ocultar ningún problema. La documentación sobre el filme y su conocimiento previo de diferentes estilos musicales también forman parte de las limitaciones que se impone el compositor, que, en suma, desempeña aquí el papel de «intérprete». Se enfrenta una vez más a las cuestiones que se plantean en la búsqueda de la autenticidad en la intepretación de música antigua, y las apasionadas reflexiones de un Nikolas Harnoncourt sobre el estilo de ejecución de las obras barrocas y clásicas se pueden trasladar, en parte, a este terreno.

En la práctica francesa, al contrario, existe la tendencia a dejar que el músico a quien se encarga una composición para un filme mudo sea, si no un recreador, al menos un «director» del filme. Uno de los problemas de fondo que plantea esta actitud se expresa, a nuestro juicio, en un comentario del crítico Hubert Niogret (*Positif*, enero de 1986, n. 299), a propósito de una partitura encargada a dos compositores de cine, Antoine Duhamel y Jacques Jansen, para la presentación del filme de Griffith *Intolerancia* (Intolerance, 1916). «El final escogido por Duhamel y Jansen por oposición al triunfalismo simplista de las imágenes y de la ideología de Griffith se revela como un comentario general, que mediante la música otorga una lectura moderna a toda la obra».

Para el autor de estas líneas, parece que una vez más nos hallamos ante un problema análogo al de la puesta en escena de obras de teatro o de ópera conocidas o disponibles en varias versiones, en forma de texto impreso (para la obra teatral), o de partitura (para la ópera). ¿El cine mudo es el único, por el momento, que se encuentra en esta situación? Por otra parte, la pretedida candidez de Griffith probablemente no es más que el efecto de un malentendido o de una visión condescendiente. De todos modos, si ésta pertenece a la obra, no podemos eliminarla. Pero por encima de todo, cabe considerar que la mayor parte de gente que asiste a estas proyecciones jamás ha visto el filme de Griffith con anterioridad, en tanto que pueden leer o ver obras de Shakespeare con diferente puesta en escena.

En Francia ha sido muy criticado el trabajo de Giorgio Moroder, músico italiano y productor de *rock*, compositor para el cine —ha trabajado en *El expreso de medianoche* (Midnight express, 1978), de Alan Parker, *El precio del poder* (Scarface, 1983), de Brian de Palma y *Flashdance* (1983), de Adrian Lyne—, quien en 1984 adquiere los derechos de *Metrópolis* (Metropolis, 1928) de Fritz Lang. Moroder lleva a cabo un nuevo montaje que integra escenas recuperadas, pero corta ciertos planos, elimina los rótulos que puntúan el filme para reemplazarlos por subtítulos incrustados en la imagen y, además, sonoriza el filme mediante temas de *rock* de sonido crudo, cantados por Bonnie Tyler o Pat Benatar. La prensa cinéfila francesa se dedicó a vituperar esta tentativa, al mismo tiempo que permanecía totalmente indulgente respecto a otras experiencias que revelaban estéticas supuestamente vanguardistas, cosa que deja entrever que en esta reacción pesó bastante cierto rechazo epidérmico al *rock*.

En un artículo publicado en 1986 en *Le monde de la musique* y reeditado en la antología *La toile trouée* (Éd. de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1988) escribíamos, en ocasión de una de estas operaciones: «Entre los extremos del menosprecio a la excesiva exaltación, entre las horrendas copias por contratipo de enésima generación y, por otra parte, la pomposidad de las versiones reconstruidas mediante la movilización de cincuenta músicos, el amor al cine mudo no sale muy beneficiado. Podríamos proponer la idea de una fundación que se encargase de estudiar y realizar, más que operaciones de prestigio forzosamente limitado, la puesta en circulación, en los circuitos de arte y ensayo, de una selección de grandes filmes mudos musicalizados sin grandes gastos pero respetando la obra».

Ciertamente, en este artículo fuimos demasiado negativos en relación a las operaciones excepcionales con grandes orquestas tocando en directo, cuyo método ha sido, entre otros, el de atraer ampliamente la atención sobre esta cuestión de la reposición de filmes antiguos y mantener el interés público sobre este tema, interés al que hoy damos mucha importancia. No obstante, en estos momentos, tal vez sea necesario empezar a sacar conclusiones de toda una serie de experiencias que tuvieron lugar en estos últimos años en el campo de la musicalización y la sonorización de películas mudas, no para decretar una fórmula única, antes al contrario, para enriquecer, mejorar y multiplicar la variedad de futuras experiencias.

Antes que nada, recordemos que la cuestión de sonorizar las películas mudas se planteó de manera aguda en el momento de pasar del mudo al sonoro. De hecho, ciertos filmes de esta época de transición son, como sabemos, películas sonorizadas. Sonorizadas, y no solamente musicalizadas: con ruidos añadidos, sonido ambiental, y a veces diálogos sincronizados, a fin de recuperar una película filmada al principio con una concepción de cine mudo. Tal como ha evidenciado el apasionante ciclo concebido en 1989 en Aviñón por Christian Belaygue, este procedimiento ha dado resultados sorprendentes en algunas ocasiones.

Más adelante, especialmente con los filmes cómicos, durante todo el cine sonoro no ha dejado de haber intentos de volver a dar, a las películas mudas, la oportunidad de ocupar las pantallas sonoras. El propio Chaplin se ocupó de recuperar sus películas anteriores a *Luces de la ciudad* (City Lights, 1930), adoptando la solución de una partitura musical o, también, de un comentario narrativo como en *La quimera del oro* (The gold rush, 1925). Otros cineastas se interesaron también por esta cuestión. Jacques Tati mantuvo conversaciones con Buster Keaton no sólo para musicalizar, sinó también para sonorizar, con gusto y discreción, las obras maestras de este director. Esta idea, que en la época no tuvo continuidad, ha sido recientemente llevada a la práctica con *El maquinista de la General* (The general, 1926).

Es preciso recordar también el gran ciclo de cine expresionista alemán proyectado en Francia durante los años sesenta, en el que las películas de Murnau y de Lang se acompañaban con partituras modernas, a veces al límite de la sonorización expresionista. En los años setenta, el compositor-productor Philippe Arthuys, antiguo miembro del grupo de investigaciones musicales, había realizado un trabajo muy apreciado en la época, y en nuestro recuerdo, eficaz y ferviente, sobre *La marca del zorro* (The Mark of Zorro, 1920) de Fred Niblo y Douglas Fairbanks. Familiarizado con las técnicas de la música concreta, Arthuys supo encontrar una combinación de música tradicional y sonidos dramáticos que sostenía bastante bien la película, sin caer en la trampa de la partitura ostensiblemente vanguardista que se bate desesperadamente en duelo con el filme, duelo del que ambos suelen salir mal parados.

Una ilustración de este último caso puede encontrarse en la experiencia del compositor Armand Petit con *La pasión de Juana de Arco* (La passion de Jeanne d'Arc, 1928) de Dreyer. No podemos culpar la intención de esta obra en sí misma, sino más bien su realización concreta y particular, una realización que en este caso nos parece fallida, envarada por la pesadez de los medios y anquilosada por una crispación «autorista», sea cual fuere la calidad intrínseca de la partitura creada para esta ocasión.

El problema no es irresoluble: ejemplos como el de Carl Davis prueban que podemos servirnos de filmes con discreción y musicalidad. Ya que no podemos rechazar la idea de encargar una partitura contemporánea para un clásico del cine mudo, al menos podríamos evitar este enfrentamiento desigual, en todos los sentidos, entre el filme y el compositor (que a menudo se esfuerza poco por entender el filme) mediante la presencia de una tercera instancia que tuviera un cierto poder de concepción y de montaje definitivo sobre la realización de una música nueva. Tal persona podría ser, por ejemplo, un cineasta contemporáneo que tuviera conocimiento y amor hacia el cine mudo, junto con cierta sensibilidad sonora.

Hacia una transcripción musical

Más recientemente se ha dado otro paso adelante (simbólicamente y quizás a largo plazo de modo mucho más decisivo) en la cuestión a la que hace referencia este libro, al intervenir, esta vez, sobre la música de filmes sonoros con diálogo. Filmes cuya música había sido grabada en la época de su realización, y podía por tanto ser considerada en principio como indisociable de ellos, han visto como su música era reemplazada, sea por una ejecución en directo (Carl Davis dirigiendo bajo la pantalla, con su habitual precisión y su respeto al sincronismo, la partitura orquestal de *Luces de la ciudad* de Chaplin, normalmente conocida en la versión sonorizada de la época), sea por una versión grabada. Éste fue el caso, en 1995, del *Alexander Nevski* de Eisenstein, en que se volvió a grabar y resincronizar la partitura de Prokofiev, con medios modernos, añadiendo una serie de ruidos ocasionales que no existían en la versión original. Esta última iniciativa, aunque es más frecuente de lo que pensamos, sin duda es más decisiva: de hecho, poco importan las razones anecdóticas de la ausencia de ruidos en el filme, si esta ausencia le confiere cierta estética que resulta manipulada al añadirlos, casi tan crudamente como si se coloreara la imagen.

Por tanto, es erróneo si ciertos periódicos hablaron de una «restauración» del filme de Eisenstein-Prokofiev. Aquí no se trataba de un sonido original degradado por el tiempo y cuyos colores hubiera que reavivar, sino de un sonido que desde el principio sonaba carcomido y estridente. De hecho, se trataba más bien de una reorquestación y del equivalente de una *transcripción*, dado que Prokofiev había escrito en un contexto determinado. Ya hemos hablado antes de la cuestión de la música de filme grabada y de las excelencias y servilismos de esta situación: posibilidad de crear emoción gracias al sonido exacto, con su trazo, sus trémolos y su color propios; pero también la imposibilidad de «salvar» una música cuando su grabación, a causa de contingencias inevitables, no le confiere toda su dimensión. Se alegó que Prokofiev no dispuso de la orquesta ideal que deseaba, y que grabar con una orquesta y un sonido estereofónicos de hoy en día era un modo de realizar sus deseos. Cierto, pero igualmente ¿por qué no remplazamos electrónicamente, también ya que podemos, ciertos actores por otros que Eisenstein no había conseguido obtener? En otros términos, ¿dónde termina lo que consideramos como indisociable del filme, para bien o para mal, incluidos sus «defectos», y dónde empieza lo que podemos transformar en interés del propio filme?

Cabe pensar que iniciativas como las tomadas para el filme clásico de Eisenstein van a sentar escuela, y en la misma medida en que pueden ser percibidas como «profanadoras», tentar cada vez a más arreglistas, sean cuales fueren sus motivos, puramente comerciales, artísticos, etc. Con ello, el filme no tiene por qué perder necesariamente: ganó globalmente gracias a la invención combinada de doblaje y subtitulación, que planteaban el mismo problema para el texto. El primero salvaguardó una cierta universalidad y la dimensión popular del cine, el segundo permitió que aquellos que lo deseasen pudieran acceder al sonido original. Sin olvidar que existen países que no poseen industria de doblaje y por tanto no tienen más remedio que ver todas las películas, incluidas las familiares, subtituladas, como es el caso de América Latina. Con todo, de poco sirve enfrentar uno contra otro en un sentido absoluto, doblaje contra subtitulación, ya que ninguna de las dos soluciones es perfecta, aunque cada una implica una pérdida y un beneficio. Vale más contar con ambos, dialécticamente.

La ventaja, por así decirlo, con la cuestión del texto, es que éste no supone ninguna ambigüedad. Se sabe que Meryl Streep no habla francés; cuando leemos los subtítulos mientras oímos su verdadera voz, no se trata más que de una traducción. La música cinematográfica, en su falsa evidencia, no siempre nos permite saber a qué debemos atenernos. Ahí reside cierto riesgo, ya que las situaciones claras son siempre artísticamente más fecundas.

Otro riesgo reside en que estas prácticas podrían instigar a aquellos que no piden sino volver a ver los mismos filmes que ya conocen de memoria. Una cultura de la «exquisita pequeña diferencia», en que tan avezada está la cultura musical, podría formarse alrededor de películas cuyas versiones no dejarían de multiplicarse y competir, cosa que reforzaría la tendencia actual a encerrarse en un repertorio restringido. Por otro lado, es crucial que el cine mudo sea redescubierto con toda su belleza y variedad.

La cuestión no es totalmente nueva: Jacques Tati invirtió dinero en «refrescar» la orquestación de la música de *Las vacaciones del señor Hulot* (Les vacances de M. Hulot, 1951) y su ideal habría sido rehacer una versión sonora y musical de sus películas cada diez años. Chaplin no dudaba tampoco en readaptar sus películas de acuerdo con la evolución generacional. ¿Asistiremos, gracias a las nuevas posibilidades técnicas, a una espiral de sucesivas reediciones de las películas, cada vez con una nueva versión musical? ¿Volverán a aparecer en el filme (y no sólo en los discos) las músicas de Max Steiner con una nueva orquestación? Por otra parte, en la práctica, esta costumbre ya existe en el terreno de la música popular, donde recibe el nombre de *remix*. ¿Son las experiencias sobre películas mudas, y ahora sobre películas «sincrono-cinematográfico-audiovisuales» el anuncio de una práctica generalizada del *remix*? ¿Dejarán las películas de ser objeto de partitura, obra, para convertirse en *performance*, versión *ne varietur* (con los límites del doblaje y de las numerosas posibilidades del montaje y tiraje de copias que desde siempre han sufrido las obras cinematográficas), para convertirse en versiones alternativas?

Aquí es donde proponemos aplicar al cine, y especialmente a la cuestión de su música, una noción susceptible, no de reducir a la nada, sino al contrario, de valorar dialécticamente la noción de originalidad y de respeto a la obra: la noción de transcripción.

Se trata de una idea que no parece estar muy clara en el espíritu de todos, pero que parece deducirse de todo lo interesante que está ocurriendo actualmente en el campo del reciclaje de películas antiguas, y que afecta a muchas cuestiones actuales y controvertidas, desde la sonorización de películas mudas hasta la coloración de películas en blanco y negro por parte de la empresa de Ted Turner. Esta idea, al parecer nueva para el cine, y cuya paternidad nos gustaría reivindicar, o al menos su formulación, no es otra que la de la *transcripción*, en el sentido que esta palabra ya reviste en música.

Todo el mundo conoce la transcripción para orquesta que hizo Ravel de los *Cuadros de una exposición* de Musorgski, originalmente para piano. Inversamente, es habitual hoy en día interpretar reducciones para piano hechas por Liszt sobre obras orquestales de Beethoven o vocales de Schubert. En ambos casos, dos nociones, la de originalidad y la de transcripción, se refuerzan mutuamente en lugar de excluirse. La coloración de una película en blanco y negro no nos molesta particularmente, en la medida en que dicha coloración sea asumida y entendida en tanto que transcripción, y en tanto que paralelamente para dar valor a la existencia o incluso a la supervivencia de un original (como es el caso de Ted Turner, que como sabemos, patrocina en Estados Unidos restauraciones de películas con el dinero ganado mediante la coloración de otras) ¿Por qué razón no podría haber una transcripción de una película muda, y también, para la música de las películas sonoras, una transcripción por reorquestación, asumida como tal, permitiéndonos continuar teniendo acceso al original?

Se podría objetar: ¿por qué critican ustedes una música electrónica creada para un filme mudo, cuando igualmente se trata de lo que ustedes llaman una «transcripción»? Porque en este caso particular nos ha parecido errónea y mal presentada. Una transcripción puede ser buena en su intención y nefasta en su realización, tal como la recibe el espectador. Nos parece que lo importante para que el cine guarde su frescura original, aún milagrosamente preservada, de espectáculo en su sentido más amplio, consiste en seguir siendo un verdadero espectador, es decir, por definición, alguien que *no tiene principios*, alguien a quien le gusta algo no por su pertenencia a tal o cual género, estética o investigación, sino porque, en su corazón y en su cuerpo, reconoce la obra. Si ésta deja de ser lo que es, dejará de gustarle por mucho que parezca no haber cambiado demasiado. Demos gracias al cine y a los que aman el cine, por permitirnos continuar sintiéndolo así.

SEGUNDA PARTE

LAS TRES CARAS DE LA MÚSICA EN EL CINE

5. La música como elemento y como medio

La isla de Próspero

En *La tempestad* de Shakespeare, una de las grandes creaciones del espíritu humano, Próspero, un antiguo duque de Milán, desposeído de sus estados, reina mediante la magia sobre una isla, en la que su poder le permite desencadenar tempestades y someter a criaturas aéreas y monstruosas, así como suscitar misteriosos espíritus musicales, que vienen a tocar armonías hechizantes e «invisibles» a los visitantes humanos asombrados, los mismos a quienes, para conseguir su propósito, hace naufragar en sus costas.

Por supuesto, el teatro de Shakespeare es prolijo en ocasiones musicales, pero si existe un arte dramático que haya podido concretar, hasta la saturación, la magia de la isla de Próspero, éste es el cine. El cine, creador de un mundo en el que la música surge de la nada y, sin avisar, puede dejarnos aquí abajo, con el corazón lleno de un hondo pesar.

Es interesante que *La tempestad* no solamente haya sido llevada al cine varias veces, con mayor o menor acierto en el marco de las adaptaciones modernas (Derek Jarman, 1980; Paul Mazursky, 1982; y *Los libros de Próspero*

[Prospero's Books, 1991] de Peter Greenaway, con música de Michael Nyman), sino también en el universo de la ciencia-ficción, con *Planeta prohibido* (Forbiden planet, 1956), realizada por Fred M. Wilcox, en la que un sabio cría a su hija en un planeta, entre robots y una especie de arca de Noé, teniéndola en la ignorancia respecto a la existencia de otros hombres. Respecto a la música de la isla, ésta resuena en forma de una especie de lluvia continua de misteriosos sonidos, creados para el filme por Bebe y Louis Barron, que en su época, bajo el nombre de «música electrónica», representaron una innovación en el campo de la música cinematográfica.

Si la música ya se encuentra en Shakespeare ¿por qué no había de encontrarse en estas islas de Próspero que son todos los filmes?

¿Un modelo explicativo funcionalista?

¿Para qué «sirve» la música en la isla de Próspero? Para nada en especial. Es presencia antes de ser medio. ¡Es como si ello pudiera afianzar, como a veces se dice, la idea de una lista de «funciones» de la música en el cine, la cual, digámoslo sin rodeos, es siempre algo más que la simple suma de sus diversas utilizaciones!

Nos proponemos, pues, abordar la cuestión de manera abierta, exploratoria, sin pretender realizar un inventario total, como si éste pudiera confundirse con un uso. Dejar que se crea lo contrario implicaría que la utilización de la música fuera un proceso plenamente consciente de lo que implica, o bien sujeto a leyes «naturales».

Al contrario, nuestro punto de vista es antifuncionalista. Ciertamente, existe lo que podríamos llamar *usos* conscientes de la música cinematográfica, usos que se pueden aprender, utilizar, dominar cada vez mejor, pero la música no se somete a funciones, asignables y finitas, igual que no lo hacen el montaje o la interpretación de los actores.

Las expresiones acuñadas, igualmente, son equívocas e insuficientes. ¿Sería justo contentarse con decir que la música de orquesta en una película le sirve a ésta de «acompañamiento», como es corriente pretender por influencia de modelos clásicos (ópera, canto), cuando realmente, aunque esté añadida posteriormente, la música se impone a menudo como verdadera fuente de energía, una onda rítmica radiante en el filme? ¿No sería caer en el exceso inverso, afirmar que la música lleva y conduce al filme, como si éste fuera a su vez un juguete al arbitrio de las olas orquestales? De vez en cuando, es cierto que un elemento visual o sonoro (o más bien transmitido por los canales visuales o sonoros) puede

guiar a la música, para seguidamente flotar como un corcho en el mar de la orquesta.

En realidad, resulta un tanto abusivo hablar de la música como «acompañamiento» del filme ¡porque forma parte de él! ¿Diría alguien que los actores acompañan a la historia narrada? Tampoco podemos sostener que la música acompañe a la imagen, ya que según el momento la música capta y subraya una frase del diálogo, una mirada, un efecto del montaje, un movimiento, una inflexión del guión, y por tanto no forzosamente algo visual. ¿Diríamos que la música irriga, enerva el filme? Éste sería un término más adaptado a la circulación de la música, a su naturaleza móvil, que nunca está enteramente allí donde se la podía situar.

Música de fondo, música de pantalla

En *Le son au cinéma*, habíamos calificado a la música cinematográfica de «aparato tiempo/espacio»: en efecto permite encadenar cosas que suceden en lugares y tiempos diferentes, en el pasado y en el futuro.

Como en la ópera, existe una continuidad posible entre la música vinculada a la escena y la música que puntúa y comenta la acción. Basta con citar la orquesta de la cena de *Don Giovanni*, el aria *La donna é mobile* de *Rigoletto*, el coro de *Siegfried*, el baile de *Wozzeck*. Igualmente, en el cine, ambos tipos de música pueden libremente encadenarse y superponerse, enfrentarse o separarse.

A menudo la teoría y la historia del cine, para designarlas, adoptan calificativos como «música diegética» (perteneciente a la acción) y «no diegética» (que emana de una fuente imaginaria no presente en la acción). Por razones diversas —como la posible confusión sobre el término «diégesis»— preferimos hablar de «música de pantalla» para la música claramente oída como emanante de una fuente presente o sugerida por la acción: un cantante callejero, fonógrafo, radio, orquesta, altavoz, tocadiscos automático. Por oposición, la «música de fondo» (llamada «no diegética») es aquella que el espectador entiende, por eliminación como música de fondo de una orquesta imaginaria o procedente de un músico de fondo que a menudo acompaña o comenta la acción y los diálogos, sin formar parte de ellos.

De hecho, lo que nos conduce a identificar una música como música de fondo es muy a menudo el modo en que ésta suena: presente, definida, en primer plano, sin defectos que transluzcan los avatares de su ejecución o las imperfecciones del instrumento, reinando sobre los elementos del ruido, sin dejarse tapar por la voz, diálogo o narración.

Llamamos *índice sonoro materializante* (véase *La audiovisión*) a todo lo que en una emisión sonora remite a la materialidad de la causa: por ejemplo, para una voz cantada, puede tratarse de una respiración, ciertos ruidos húmedos creados por los movimientos de los labios y de la lengua en el paladar; si se trata de un instrumento, la presencia del soplo del flautista, el chasquido de las llaves del instrumento, el frotamiento del arco; y finalmente, por supuesto, los defectos de precisión, de respeto al *tempo*, de coordinación en una música colectiva, y de reproducción y propagación sonora (altavoz distorsionado o que filtra el sonido, reverberaciones que describen un lugar real...). En la música de fondo, como en el tratamiento tradicional de lo que llamamos «voz en *off*» narrativa o de comentario, que es el otro elemento tradicionalmente no diegético en el filme, siempre tendemos a intentar evitar o eliminar los índices sonoros materializantes, susceptibles de reconducir el sonido oído a su causa concreta, situándolo así en la realidad de la escena.

En su apasionante ensayo sobre la comedia musical hollywoodiense, Rick Altman destaca el frecuente tira y afloja en los filmes musicales entre ambos niveles, especialmente el paso a la música «de fondo» por mediación de la música «de pantalla». Un personaje se pone a cantar en la acción, y este canto hace surgir, para acompañarle, toda una orquesta imaginaria, paso que Altman bautiza como «fundido sonoro» (*audio-dissolve*). También constata que, en este caso, puede darse una situación en la que la banda musical, mediante el ritmo, pase a gobernar toda la imagen (especialmente en las secuencias de Busby Berkeley), de modo que «el movimiento que vemos en la pantalla funciona como acompañamiento de la banda musical. Un nuevo modelo de causalidad se instaura, en el que la imagen tiene por "causa" la música, antes que cualquier otra imagen anterior» (*La comédie musicale hollywodienne*, pág. 83) ¿Se trata aquí de la música o solamente del ritmo, que no es más que un elemento de la música? Para nosotros, el debate queda abierto.

En películas recientes, podemos constatar, como lo demuestran los ejemplos sacados de *American Grafitti* y *Thelma y Louise*, la presencia cada vez más paciente de músicas *on the air* (en antena), en situación de superposición libre, que no determinan los movimientos de la acción, como en los ballets de que nos habla Rick Altman, ni se amoldan a los contornos de esta acción, que en este caso consiste principalmente en diálogos. A partir de una fuente cualquiera (o más bien de un canal de difusión cualquiera) como un altavoz, radio, etc., que no es forzosamente la fuente original de la música, la música *on the air* tan pronto puede ser oída como fondo en la atmósfera del lugar en que se desarrolla la acción, como, de repente manteniendo su continuidad musical, puede ocupar el primer plano de los elementos sonoros, como si el espectador y el filme estuvieran directamente «sintonizados» en la frecuencia de la radio que escuchan, o que podrían escuchar, los personajes del filme.

Función universal de la música

Se suele decir que la música «sirve» al filme, que es utilizada como reparación, vínculo, aliño, parche y camuflaje. En un objeto constituido, por definición, por elementos ensamblados y mezclados, como es el filme, la música tiene en efecto una función de pegamento, de navaja multiusos, de pinza universal, de caja de herramientas y de medicamento milagroso, como el que se vendía en los pueblos con el nombre de panacea o antídoto de charlatán. La música une y separa, puntúa o diluye, conduce y retiene, asegura el ambiente, esconde los *raccords* de ruidos o imágenes que «no funcionan».

La música asegura en el filme ni más ni menos que las mismas funciones que tiene en el seno de una ópera de Wagner, Debussy, Britten o Dallapiccola. ¿Acaso alguien cree que, en la concepción globalizante forjada por el maestro de Bayreuth, la música siempre está ahí para... que oigamos música?

Tomemos el primer acto de *La Walkiria*, modelo para la música de películas, cuyas huellas podemos encontrar en la partitura de *El delator* de Max Steiner. La orquesta, en el preludio tormentoso, empieza a plantear un decorado psicológico y metereológico a la vez. Seguidamente, una vez introducida la acción, la música puntúa los desplazamientos de los personajes, actualiza sus pensamientos y su inconsciente, hace cantar a la primavera, y saluda la entrada de los recién llegados, siguiendo, no su propio curso, el de su ritmo, sino el ritmo de las palabras, de los gestos y de los sentimientos. Si no nos damos cuenta de ello, evidentemente se debe a que el diálogo es cantado. Sin embargo, aunque este diálogo sea cantado en un estilo *recitativo*, que no tiene nada que ver con los temas de la orquesta, ello no cambia el hecho de que se trata de un *texto*, cuya comprensión, incluso sintética, es indispensable al espectador para justificar la unidad de lo que está escuchando y otorgarle una necesidad. A menudo, esto susbsiste en el primer acto de *La Walkiria* y especialmente al principio, en el que el carácter suspendido, íntimo, discontinuo de la música anticipa al *Pélleas* de Debussy, como una invisible línea divisoria entre el canto y la orquesta, a pesar de la ilusión que dan de evolucionar en el mismo mundo, una línea divisoria análoga a la que, de un modo más franco y ostensible, separa en un filme hablado el diálogo de la música de acompañamiento. En Wagner, esta línea se crea, entre otras cosas, por el hecho de que muchos de los *leitmotive* (como el de la espada, o el de Hunding) casi nunca son retomados por el canto, sino que solamente existen en la orquesta. Así pues, en la misma medida en que este artista tiende a la unión de la palabra, la música y el drama (*Wort, Ton, Drama*), su concepción, aplicada en toda la *Tetralogía* con un admirable espíritu de *suite* (y, tal como comentaba Debussy, de un modo menos implacable en *Parsifal*), le conduce, a menudo, a renunciar a ciertas formas características de la estilización musical y operística, como las *repeticiones, tutti*, versos o palabras repetidas, melodías vocales características: una renuncia que, a pesar del juego de aliteraciones del libreto, hace que sus óperas tiendan a la prosa. De este modo, por extraño que puede parecer este comentario nos parece que el drama wagneriano tiende a aproximarse a un modelo teatral y naturalista, en el que la música se convierte en gran medida en algo *utilitario*. Este modelo es el de una conversación o una acción con música, en las que esta última participa a la vez de una acción concreta y lineal, conduciéndola al terreno de lo general y del mito, más allá del naturalismo, que es su punto de partida. Se trata, dicho de otro modo, de la misma fórmula que utiliza el cine.

La música, el teatro y el naturalismo

En efecto, *a fortiori*, en el «síncrono-cinematógrafo-audiovisual» o cine sonoro, basado aparentemente en un modelo realista (escenas dialogadas en prosa, sin rima ni palabras repetidas, «como en la vida»), la música tiene la inmensa ventaja de ser ese elemento libre cuya presencia y momentos de intervención no se sujetan a las reglas de la verosimilitud, ni están obligados a ser justificados por un elemento concreto del guión. Si ello ocurre, el problema se resuelve de manera bastante fácil (presencia de una radio o de una música de fonógrafo). Así la música permite que el naturalismo del cine sonoro no sea asfixiante y, por su propio lirismo, permite reflejar la duración.

El teatro occidental anterior al siglo XIX todavía tenía la licencia de recurrir a procedimientos de diálogo no naturalistas, que le permitían distanciarse y hacían que la emoción se instalara y se prolongase más allá de la duración real, fugitiva y cronometrada que la vida le concedía. Estos procedimientos son, por una parte, la *versificación* que, astutamente interrumpida y rota, y, sin embargo, respetada, en un Edmond Rostand, otorga a una obra como *Cyrano de Bergerac* su continuidad musical, y por la otra, el mantenimiento de ciertas convenciones antinaturales como el aparte (la expresión de pensamientos íntimos en voz alta) y el monólogo.

¿Para qué «sirve» la música en el cine sonoro? En principio, diríamos, para suavizar sus limitaciones realistas, permitiendo prolongar la emoción de una frase más allá del momento forzosamente breve en que ésta se pronuncia, prolongar una mirada más allá del momento fugaz en que ésta brilla, prolongar un gesto que ya no es más que un recuerdo. La música destaca una palabra, un movimiento, un elemento concreto, tal como hacen en el teatro una rima, el encabalgamiento de dos alejandrinos, el fin de un parlamento.

Recurramos a una suposición absurda, para entendernos: si el cine hablado fuera sistemáticamente hablado en verso, podría prescindir de la música con mucha mayor facilidad.

Sería un error pensar que el cine tiene necesariamente una vocación naturalista y realista. Nacido en una época en que reinaba cierta usura en las formas convencionales de estilización y de poetización, así como en las formas de teatralización simbólica, donde todo, la poesía, el teatro, la propia ópera, se volvían hacia el realismo y la prosa, el cine se limitó a seguir este movimiento, no sin guardarse, con la música, ciertos recursos, ciertas salidas para escapar a esta fatalidad. Todo ello fue llevado a cabo en el mayor desorden y con la mayor yuxtaposición. El cine sonoro con música es una forma de arte generalmente híbrida, pero es así como éste se mantiene vivo. En cuanto al cine mudo, ya hemos visto que el mito de su «pureza» se debía a un efecto de perspectiva y de ilusión, ya que toma la música como tutora, como complemento sensorial, neutralizador también del silencio, tratándola como un elemento no consubstancial.

No existe un uso de la música en el cine hablado que no extraiga su sentido de esta evolución del teatro —teatro en sentido amplio, incluyendo la ópera— hacia el naturalismo, aunque sea, como en la obra de Berg, lírico y apocalíptico: duraciones reales, proscripción de repeticiones textuales, realismo en los decorados.

Incluso el teatro más naturalista, en los excesos que llegó a alcanzar en la Francia de principios del siglo XX (hacemos alusión al «teatro libre» de Antoine, contra el que reaccionan Giraudoux o Claudel, rehabilitando el parlamento, el monólogo, la ensoñación y el solo de actor), conservaba al menos algunos medios de puntuación dramática y de ritualización como las réplicas de efecto, los tiempos de parada de la palabra y de la acción calculados según la reacción del público, las entradas y salidas de personajes y, a menudo, el aparte y el monólogo interior, por no hablar del uso de los cambios de iluminación, aperturas y cierres de telón entre los actos. Sin embargo, cuando la música interviene particularmente en un filme sonoro clásico, a menudo es para asegurar estas funciones, con sus apariciones concretas, y al mismo tiempo para vincular el espacio-tiempo cinematográfico, evitar la dispersión creada por las numerosas elípsis de tiempo o los numerosos cambios de decorado, que constituyen dos posibilidades nuevas del cine con relación al tiempo y al espacio.

Sabemos que el verso —especialmente el verso francés, sujeto más estrechamente que su equivalentes inglés o alemán al cálculo matemático de pies y a una literalidad fonética estricta en la rima— introduce una dimensión musical en el discurso: impone una rítmica, una métrica y unos ecos sonoros a un elemento tan fluido como la palabra. Los metros regulares en la poesía y el teatro antiguo y clásico, funcionan como una ley musical, ya que anticipan el fin de una frase, del mismo modo que en música lo harían la anchura rítmica, el esquema armónico y la curva melódica, que permiten anticipar las cadencias. Tal como veremos, la música es susceptible de estructurar el tiempo de una secuencia cinematográfica en un juego de cadencias y anticipaciones, como un alejandrino organiza el juego de un discurso lineal.

No es casual que Abel Gance escribiera en verso su *Cyrano y D'Atargnan* (Cyrano et D'Atargnan, 1963). Y aunque en la versión cinematográfica del *Cyrano de Bergerac*, de Rostand, filmada por Jean-Paul Rappeneau, se optara por una dicción del texto que rompiera el verso y evitara hacer hincapié en el final de los alejandrinos, a fin de descartar cualquier efecto de «ronroneo», el metro poético continúa conduciendo y sosteniendo los arrebatos líricos de los personajes, como lo haría la música. Evidentemente, continúa habiendo música, la de Jean-Claude Petit. Contrariamente, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, al filmar magníficamente los dramas versificados de Corneille (*Othon*, 1969), o de Hölderlin (*Der Tod des Empedocles / La mort d'Empédocle*, 1986), exigen a los actores que exageren el retorno de la rima y el lugar de los acentos tónicos, y, por tanto, el carácter cíclico y musical actualizado, del alejandrino corneilliano o del hexámetro germánico.

La nostalgia por el estilo hablado poético o versificado, con rimas, repeticiones y letanías, aparece en el texto de numerosos filmes sonoros, por ejemplo en obras de Jean-Luc Godard, Marguerite Duras o Bertrand Blier, quienes utilizan juegos de palabras con homofonías (como en la rima), repeticiones literales de frases (análogas al estribillo de las formas versificadas medievales), aunque en la mayor parte de los filmes, esta nostalgia se expresa por medio de la música, superpuesta a un diálogo naturalista en prosa haciendo del filme hablado «acompañado» de música una forma evidentemente híbrida y, por tanto, nunca totalmente definitiva y, así pues, a menudo banal aunque también interesante e inagotable.

La forma es aquí, ante todo, *no codificada*: no hay reglas precisas, incluso en el cine sonoro hollywoodiense, que dicten la proporción global de música. Las reglas aparentemente estrictas que conciernen a la intervención de la música, y que tan bien ha deducido Claudia Gorbman son, como hemos visto, negativas en su mayor parte y, por lo demás, empíricas, y siempre se pueden reconsiderar. Esta misma ausencia de codificación ha frenado tal vez, paradójicamente, toda evolución y todo progreso en este campo, dado que no existe un marco contra el que haya que enfrentarse, o sobre el que construir. Esta ausencia implica, pues, una permanencia en las fórmulas, incansablemente repetidas una y otra vez, y aparentemente inalterables.

A nuestro juicio, las formas dramáticas clásicas conllevan tantos estereotipos y tantas repeticiones como las que se reprochan al cine sonoro. Sin embargo, en el primer caso la reglas son menos irritantes e intelectualmente más satisfactorias, porque, a menudo, están perfectamente definidas y codificadas.

Acerca de la relación «única y necesaria»

Antes de estudiar las relaciones entre música y arte cinematográfico, es necesario romper un mito: la posibilidad de obtener una relación «única y necesaria» entre una secuencia y su música.

Hagamos el experimento de mostrar una secuencia audiovisual tomada de una película poco conocida, empezando por suprimir el sonido original, incluida la música, y superponerle músicas ajenas, de diversos estilos, que añadirán, al azar, diferentes significados fortuitos a la imagen. Posteriormente, desvelamos, como si descubriéramos una estatua, la secuencia con el sonido original, creado para el filme, palabras, diálogo y música. Tras esta experiencia, a la que nos hemos librado en numerosas ocasiones, constatamos que la secuencia originalmente ideada aparece entonces como extraña y arbitraria. Ello ocurre debido a que las músicas superpuestas fortuitamente a la misma secuencia conseguían, fugazmente, o tal vez durante unos segundos, destacar algunos detalles sutiles de la imagen, detalles de andadura, de mirada, de iluminación o de acción que la versión «oficial» del filme, se permitía ignorar. La música añadida había puesto en evidencia potencialidades negligidas en esa imagen, que —tal vez afortunadamente, por otra parte—, el director no había explotado totalmente. De lo contrario, habría creado un inverosímil revoltijo de efectos particulares, en detrimento de la línea general del filme, de su propósito global. Asociar música a un filme conduce, en efecto, tanto a cerrar ciertas posibilidades como a explotar otras. Esta pérdida de posibilidades forma parte del acto artístico, de la opción dramática.

Concretemos esta demostración con una escena tomada al azar del hermoso filme de Krzysztof Kieslowsky *La doble vida de Verónica* (La double vie de Veronique, 1991), en la que la protagonista (uno de los papeles interpretados por Irène Jacob), profesora de música, atraviesa un patio de escuela lleno de niños y después un pasillo que conduce a una gran aula en la que encuentra a un hombre (Philippe Volter). Éste baja sus gafas para verla mejor, intercambian algunas palabras, ella sale.

Eliminemos el sonido original de esta secuencia, sin música, en la que domina, además de los diálogos, el tañido de un instrumento. Elegimos substituirlo sucesivamente por un fragmento de la música de los créditos de *Campo de sueños* (Field of Dreams, 1989) de Phil Alden Robinson, compuesta por James Horner, la marcha de Purcell para los funerales de la reina María, arreglada al sintetizador por Walter Carlos para *La naranja mecánica* (1971) y finalmente un disco de música *jazz cool* interpretado por Dave Grusin. La superposición efectuada al azar provoca efectos sorprendentes, o ligeramente cómicos, pero nunca neutros. Así, en la melodía de James Horner predominan las notas largas y lentas melodías para trompas, a modo de llamadas, así como prolongaciones con el sintetizador evocando el sonido de las flautas de Pan. Esta música, cuando la actriz camina por el patio de la escuela, subraya la amplitud del campo y las dimensiones del espacio mostrado, anticipa y magnifica la entrada de Verónica en la escuela, dándole incluso una especie de majestuosidad, porque no se corresponde exactamente con lo que ocurre en la imagen. Sólo un arpegio imperioso y solemne, que el azar ha hecho coincidir con la mirada de Philippe Volter hacia Irène Jacob por encima de sus gafas, produce un efecto de subrayado, a la vez cómico, por su énfasis involuntario, e irresistible, ya que todo el grupo de estudiantes «encuestados» reaccionó de inmediato.

Sobre el mismo encadenamiento de planos, la marcha de *La naranja mecánica* subraya y da ritmo, por el contrario, al caminar de Irène Jacob, que desde entonces seguimos paso a paso, en sus inflexiones y ondulaciones. El efecto de la música de James Horner era espacio-temporal (efecto de obertura del espacio y de inscripción de la escena en una duración larga, por la anticipación de cadencias). Con Purcell-Carlos, el efecto se convierte en motor y puntuación: la música sigue al personaje. Respecto a Dave Grusin, su música mecánica y sin dirección precisa, a la vez vivaz y distendida, banaliza increíblemente la imagen por su igualdad de flujo y ritmo, con lo que la escena deja de tener dimensión alguna.

En la experiencia de Horner-Kieslowsky, por el efecto del encuentro fortuito, el momento de la mirada pasa a ser la cosa más importante en la imagen y en el tiempo, mientras que en la puesta en escena de Kieslowsky dicha mirada no está especialmente puntuada, ya que el personaje está filmado desde lejos y su mirada no se subraya ni por la acción, ni por la iluminación, ni por la composición visual. Una simple puntuación musical o sonora basta para que nuestra atención se focalice sobre la mirada de un hombre hacia una mujer, o sobre el caminar de ésta.

Por otra parte, dejando que se desarrollen aleatoriamente, las dos primeras músicas, escogidas al azar, funcionan con el conjunto. Ciertamente, puede que sorprendan por ciertas contradicciones de sentido con el realismo cotidiano de la escena (la música de Horner resulta excesivamente mística y etérea, y la de Purcell-Carlos excesivamente dramática). A pesar de ello, bastaría con algunas resincronizaciones y cambios de tonalidad, en la música y en la propia imagen, para que dichas músicas formaran parte integrante de la secuencia.

Este experimento no debe conducirnos al nihilismo ni al escepticismo, sino simplemente a considerar algo que sospechábamos pero que no está de más probar fehacientemente: del mismo modo en que la relación música/letra en una canción, la relación música/imagen no tiene sentido ni necesidad más que en el tiempo y en el espacio de su unión, en el seno de un propósito y de una forma global.

La música bajo mínimos

Otra cuestión preliminar sería la identificación, en el filme, de un elemento sonoro como *musical*, más que como realista, fortuito o neutro.

En el denominado cine sonoro, que reposa sobre una fórmula particular y hasta el momento inédita de cohabitación entre ruidos, dialogos y música, esta última, por su carácter frecuentemente fragmentario, troceado, disgregado e invisible (que sólo se puede identificar por la visión de una fuente musical), en ocasiones se ve obligada a definirse por eliminación, como eso que no es ni ruido ni palabra.

En la percepción corriente ¿qué es lo que hace que el espectador cinematográfico tenga la impresión de hallarse ante un elemento que tiene que ver con la música? A menudo se trata solamente de la posibilidad de reconocer que existe una fuente musical tocada musicalmente, dicho de otro modo, un instrumento con el que se está tocando. Nos hallamos ante un tipo de definición forzosamente empírico y materialista, pero ineludible. Prueba de ello es una secuencia del filme de Ingmar Bergman *Persona*,[10] al principio de la que oímos una superposición de *glissandi* estridentes. Los espectadores poco familiarizados con la música contemporánea perciben, ante todo, el carácter escurridizo del sonido, sin oír más que un ruido que califican como sonidos de sirena. Aquellos que, por cultura musical, reconocen que tales *glissandi* son emitidos por instrumentos, hablan de «música». La diferencia se basa en criterios tan tenues como éstos.

---

[10] Esta secuencia ha sido analizada en detalle en nuestra obra *La audiovisión*.

Aunque hay otros, no menos minúsculos.

En el filme de François Truffaut *Besos robados* (Baisers volés, 1968), las breves apariciones de un hombre enigmático con un impermeable, que sigue a la novia del protagonista, Claude Jade, como su sombra, están puntuadas por *pizzicatos* graves repetidos sobre la misma nota, y con un ritmo regular de metrónomo. Esta repetición literal de sonidos breves, desprovista de toda forma artística y de todo contenido, evidentemente se identifica como música.

Igualmente, se reconoce como música o en todo caso como «musical», un discurso articulado de notas, de sonidos «tónicos» en el sentido dado a esta palabra por Pierre Schaeffer, que designa los sonidos cuya masa se puede oír a una determinada altura. Ciertamente, existen tónicas erráticas y aisladas en todo tipo de ruidos naturales o mecánicos que pueden escucharse en una película (el motor de un coche, el ronroneo de un ascensor, o ciertos zumbidos naturales), pero estas tónicas no hacen emerger un discurso musical si no existe la percepción de una intención de organización en el ámbito de los propios sonidos. Si los sonidos están situados, en principio, como emanación «natural» de lo que vemos en la imagen, esta percepción se disuelve.

Así pues, a menudo el espectador concluye que se halla en la presencia de una música por simple eliminación. La música es, a veces, en el universo concreto del filme, ése que se escapa de las leyes de lo real, lo que parece existir en el sonido de manera independiente de lo que vemos. Y en la medida en que esta dimensión existe independientemente de lo real, puede constituir la representación de un orden simbólico, creador, organizador, susceptible de actuar sobre el resto del filme, de organizarlo, de conducirlo.

Esta identificación «por eliminación», y sobre la base de criterios empíricos explica que, en el cine, la música electroacústica (que frecuentemente propone sonidos cuya identificación casual es imposible) no plantee los mismos problemas que una música atonal, en la que continuamos reconociendo una fuente instrumental.

Ciertamente hay cierta ambigüedad sobre la definición de música electroacústica en el interior del cine. Tomemos por ejemplo un filme como *Blade Runner*, para el que Vangelis compuso e interpretó él mismo una partitura de las llamadas electrónicas. Muy a menudo, ésta está constituida por temas, ritmos de baile, encadenamientos armónicos perfectamente musicales en el sentido tradicional, aunque estén interpretados con sintetizador. Sin embargo, otras escenas de la película se basan en una multitud de sonidos electrónicos superpuestos: capas de acordes sostenidos, ascendiendo y descendiendo como olas, pitidos electrónicos. Todos estos sonidos pueden ser, siguiendo las convenciones de la ciencia ficción, interpretados más o menos vagamente como ruidos de funcionamiento del universo tecnológico en el que se desarrolla la acción. Al mismo tiempo, algunos de ellos están soldados los unos con los otros por relaciones de intervalos. ¿Qué medios nos quedan para distinguir, en ciertas secuencias, la música de Vangelis del concierto de bips y silbidos electrónicos creados por el equipo de efectos sonoros del filme, orquestados por el gran técnico de mezclas inglés Graham Heartstone, que se superpone a ella? Únicamente la aparición de una especie de lógica interna, de naturaleza muy banal, en el desarrollo del sonido y en su superposición: línea melódica que une las notas, continuo rítmico que conserve una independencia relativa con respecto a los ritmos luminosos visibles en la imagen, etc.

Una música electroacústica percibida en un concierto o en un ballet como una composición de sonidos, ya que no está en competencia con otros elementos sonoros, puede convertirse, en una película narrativa, en una inerte yuxtaposición sonora. La imagen cinematográfica, por su carácter predominantemente figurativo y su poder de imantación espacial, disocia los sonidos compuestos, y crea con algunos de ellos asociaciones inmediatas de sentido, de espacio, de causalidad, que desestructuran esa composición.

Ello revela que la música llega a definirse diferencialmente como aquello que no es absorbido por el filme, aquello que en su ritmo permanece inabsorbible. Esto plantea el problema del límite, de la separación entre la música y los otros elementos constituyentes del sonido.

Continuidad y discontinuidad

Contrariamente a otros teóricos, nosotros no rechazamos, en el marco del cine narrativo, la tripartición convencional en palabra, ruido y música. En efecto, ésta corresponde a tres tipos de fenómenos claramente distinguibles en la fabricación del filme, en su realización y en su escucha, y por tanto en su estructura; por otra parte, tiene la ventaja de permitir determinar claramente los casos de fragmentación entre estas «familias»: el ruido organizado que se convierte en música, como en las comedias musicales de los años treinta, la palabra colectiva convirtiéndose en rumor y ruido de fondo, o el canto que procede a la vez de la palabra y de la música. Ciertamente, cualquier separación entre los tres campos que pretenda fundarse sobre criterios puramente acústicos constituye una falacia. Michel Fano tiene mucha razón, en este sentido, al hablar más bien de un continuo (*La musique en projet*, pág. 155). No obstante, existe una separación real, que las excepciones fáciles de reconocer y todas las franjas de transición no hacen más que confirmar y asentar: una separación que de cualquier modo no pasa por los soportes significantes del mensaje sonoro, sino por la escucha que de ellos hacemos.

Aunque existe una continuidad sonora, de hecho también existe una discontinuidad perceptiva o, dicho de un modo más sencillo, saltos de percepción. Por ejemplo, la voz no es solamente un vehículo del lenguaje, sino también un índice concreto, ruido del otro. Si la escuchamos musicalmente, aún percibimos «algo más» en ella. Saltamos, pues, constantemente de un tipo de escucha a otro pero sin poder hacer de las tres una sola escucha. Estos tres compartimentos, no estancos, de la discontinuidad perceptiva —escucha musical, escucha causal o anecdótica, escucha lingüística— el cine sonoro los confronta al situarlos sobre un mismo soporte y mezclar los tres elementos, palabra, música y ruido, más estrechamente de lo que jamás han podido hacer el teatro y el melodrama.

A pesar de todo, paradójicamente, en el cine sonoro, la música tiene la propiedad de acusar, por su interpretación, que rompe con el resto, la discontinuidad entre los elementos sonoros, su disparidad. Comúnmente, decimos que la música sirve para unir y fundir ruidos y palabras, cosa que es verdad, pero también es frecuente que, por el carácter intermitente de su presencia separe y una. Salvo cuando, con una fórmula extremadamente precisa y estudiada del *recitativo* hollywoodiense, tal como culmina en un melodrama como *La extraña pasajera* (Now Voyager, 1942) de Irving Rapper (música de Max Steiner). Aquí, la música acompaña cuidadosamente las más mínimas inflexiones del diálogo amoroso entre Paul Henreid y Bette Davis, eliminando los ruidos o reduciéndolos a no ser más que un elemento narrativo o decorativo ocasional.

No hay nada más fácil que decretar en abstracto un ideal de continuidad palabra/música/ruido, y lo arbitrario de la separación tradicional. También es bastante fácil realizar gradaciones entre estas categorías. La orquestación sinfónica del siglo XIX conseguía estudiados «fundidos-encadenados» entre el ruido y la melodía, sirviéndose de percusiones, trémolos graves de contrabajos para el registro grave o de violines para el agudo, a fin de hacer que la música surgiera del rumor del mundo o de los susurros de la naturaleza. Por ejemplo, en Berlioz, Mahler, Debussy, y por supuesto, en el preludio de *El oro del Rin*. No por ello dejamos de ser conscientes de cuándo efectuamos cierto tipo de escucha y cuándo saltamos a otro.

Tomemos, por ejemplo, un filme como estandarte de otra concepción del cine y especialmente de otro papel del músico, en que éste se presenta como orquestador de la totalidad sonora, y reivindica el hecho de ignorar la tripartición convencional: *L'homme qui ment* (1968) de Alain Robbe-Grillet, cuya «partitura sonora» (por usar sus propios términos) firmó Michel Fano.

Aunque la historia imaginada por Robbe-Grillet, hecha de narraciones en el interior de otras narraciones, sea conducida por los derroteros de una narración imprevisible y evidentemente fabulosa (como después de Sacha Guitry lo han hecho también François Truffaut, Michel Deville o Bertrand Blier en algunas de sus películas), en *L'homme qui ment* continuamos enfrentándonos a algo perfectamente lineal y naturalista, incluida la parte sonora, en la que el sistema habitual no está alterado, en el que palabra, música y ruido están perfectamente diferenciados, y en el que éstos sólo crean algunos efectos particulares de «fallo», de interferencia y de contradicción, que se basan en ese mismo sistema.

En el ámbito sonoro, no tenemos la sensación de percibir una totalidad unificada, un continuo en el que los elementos se correspondan. La voz en *off* de Trintignant, los disparos de armas (al principio, cuando éste es perseguido por un bosque), los ruidos de pasos sincronizados con la imagen del protagonista que camina, los *pizzicatos* de instrumentos de cuerda, los pequeños fragmentos de música de cámara atonal o de sonidos electrónicos, en fin, todos los elementos cuya ensambladura, por marquetería, constituye la parte sonora del filme, continúan perteneciendo a lógicas temporales y figurativas diferentes, y sólo el continuo visual, estrictamente figurativo (Jean-Louis Trintignant vestido con americana y corbata en decorados de exterior e interior diversos) permite fabricar un nexo entre todos estos elementos.

Podríamos preguntarnos, entonces, si el compositor de la «partitura sonora» de *L'homme qui ment* dispuso de una iniciativa real sobre todos los ruidos sincrónicos realistas, y sobre la dicción con la que Jean-Louis Trintignant pronunciaba su texto. Esta dicción es de lo más clásico, y no parece obedecer a ningún otro ritmo que el de la propia interpretación del actor, a ninguna otra ley que su propia ley. ¿Qué le queda a Michel Fano para llevar a cabo su iniciativa? En ausencia de «música cinematográfica», cuyo principio rehusa el compositor como una herejía, encontramos efectos concretos de disonancia más que de contrapunto en la relación sonido/imagen, efectos insertados en una acción y en una narración, y que sólo se perciben cuando entran en contradicción con lo que vemos.

Por ejemplo, algunas mujeres juegan en una habitación a una especie de «gallinita ciega» sin palabras. Una de ellas tiene los ojos vendados. El ruido de sus pasos, menos múltiple y precipitado de lo que esperaríamos oír, parece orquestado según criterios abstractos. Más adelante, una mujer manipula la cuerda del cubo de un pozo, y el ruido que se oye evoca otras posibles procedencias. Jean-Louis Trintignant abre y cierra puertas al explorar un edificio público, lo que desencadena, en sincronismo con estos cierres y aperturas, ciertos detalles sonoros y células a las que podemos calificar de «musicales», ya que podemos reconocer que proceden de instrumentos musicales de cuerda. Percibimos perfectamente el efecto de montaje buscado, pero los tres dominios de palabra/ruido/música conservan su discontinuidad.

Como ya hemos visto, un filme de ciencia-ficción como *Blade Runner* llega a realizar mucho más claramente un continuo sonoro, al menos entre «ruidos» y «música», sirviéndose de lo que podríamos llamar una «dimensión básica» común a los diferentes sonidos: en cada caso particular, la altura, pues un estruendo grave de una máquina, percibido como elemento del decorado sonoro, puede estar afinado con la música de Vangelis grabada con el sintetizador, o al contrario, puede estar sutilmente desafinado con ella. Del mismo modo, Berlioz, en *Harold en Italia*, imita la campana de un paisaje por un efecto de «sexta menor añadida» sobre un acorde mayor perfecto. Si en las películas de los años treinta el ritmo muy marcado desempeña a menudo ese papel básico, en *Blade Runner* esta función corresponde a la altura tonal del sonido (elemento común a cosas tan diversas como una palabra, un estruendo mecánico o un acorde musical), pero también a la repetición, en muchos momentos del filme, de un cierto ciclo respiratorio ondulante, en el que pequeños sonidos se enroscan como efectos de olas y espuma, alrededor del flujo y del reflujo de intensidades.

El filme «cantado» tal como intentó hacerlo y, a nuestro juicio, con magníficos resultados, Jacques Demy, con los compositores Michel Legrand y Michel Colombier, no suprime la discontinuidad entre palabra y música, entre escucha semántica del texto y escucha musical. Simplemente, para religarlas, coloca entre ellas dos «dimensiones básicas»: por una parte la altura tonal, y por otra, la velocidad y el ritmo de elocución. Y nos encontramos así, de nuevo, ante el viejo problema wagneriano *Wort-Ton-Drama*.

No es de extrañar que, siendo consecuente con el atonalismo post-serialista que profesa (y recordando que este atonalismo evita igualmente, en la escritura rítmica, las periodicidades demasiado simples), Michel Fano, en *L'homme qui ment* rechace utilizar, para unir palabra/música/ruido en el continuo que desea, «dimensiones básicas» de este tipo: el ruido y la música no están soldados por ningún ritmo periódico claro (como el que utilizó Lang para ligar una música de orquesta con un ruido mecánico al principio de *El testamento del doctor Mabuse*), y ninguna nota base viene a constituir un polo de atracción tonal alrededor del cual gravitaría el conjunto de los sonidos. A partir de ahí, cada sonido regresa a su condición de fenómeno aislado y concreto, disponiendo sólo del continuo visual y del argumento narrativo como elemento que le una a los demás sonidos.

Ciertamente, no es utópico ni ridículo intentar poner fin a la separación palabra/ruido/música, que persiste incluso en géneros que, como la ópera, parecen haberla reabsorbido, cuando, simplemente la han enmascarado. Sin embargo, aparte de las clásicas «dimensiones básicas» ¿cómo conseguirlo?

En el trabajo de Michel Fano sobre los filmes de animales de François Bel y Gérard Vienne, como *Le territoire des autres* (1970), el tratamiento abstracto de los ruidos se facilita especialmente por cierto número de condiciones que rara vez ofrece el cine: por una parte, la ausencia de guión y de comentario hablado, y por otra, el carácter abstracto y estilizado de planos de animales, que tratan el cuello de una jirafa o la boca de un hipopótamo como motivos plásticos en movimiento. Sin embargo, entonces caemos en un caso en que el montaje de sonidos y el de imágenes están tan entrelazados y unidos que ya no vemos la necesidad de hablar de una «partitura sonora», sino más bien de una partitura audiovisual, fruto de un trabajo de conjunto.

Simbolización

Antes que servir al filme, la música lo simboliza, expresa sucintamente el universo que le es propio. Vamos a intentar demostrar esta afirmación tomando tres ejemplo de temas musicales escritos para películas.

En los créditos de *Taxi Driver* de Martin Scorsese, el tema básico escrito y orquestado por Bernard Herrmann sobre dos notas, en *crescendo-decrescendo*, simboliza y resume el estado de presión del personaje principal, taxista Travis Bickle. La extensión de las variaciones de intensidad y de ritmo en este tema, orquestado con metales y percusiones y repetido varias veces con variaciones, expresa —y comunica al espectador— una sensación casi física y periódica de amenaza y de contención; pero esta misma contención es glacial, ya que cuando el ritmo de la música se regulariza, adquiere al mismo tiempo una obsesiva fijeza. Aquí predomina el modelo respiratorio (inspiración asociada a una aceleración del ritmo y a un *crescendo*; expiración traducida por un *decrescendo* y por una *desaceleración* y una estabilización del *tempo*). Esta música expresa el estado de presión y de descarga física y nos transmite, desde el principio, cómo es el mundo del personaje. La música es como un significante, un microcosmos de dicho mundo.

Otro «retrato» resumido, el tema inicial del *Casanova* (Casanova, 1976) de Fellini, escrito y orquestado por Nino Rota, simboliza desde los créditos la visión que va a ofrecer el director de su protagonista: no se tratará del vividor pletórico que muchos ven en sus *Memorias*, sino de una especie de condenado a la *proeza*: bloqueado en un círculo infernal y repetitivo, un ser jamás nacido, una ardilla en una jaula. Al principio, sobre la imagen de vagos reflejos de luces nocturnas sobre la superficie del agua, se instaura un balanceo largo e imperturbablemente regular, como el de un péndulo o el de un carillón hipnótico, en intervalos de quintas descendentes: la jaula. En el interior de este balanceo se enuncia, sobre un ritmo igualmente regular, un frágil tema constituido por un vaivén de notas conjuntas ascendentes y descendentes, inscritas en el ámbito ridículamente reducido de una quinta disminuida: el movimiento de la ardilla. Cuanto más «disminuido» parece su ámbito, que continúa alternándose con las quintas justas del carillón, más frágil resulta su expresión, enunciada por un instrumento de timbre apagado, sin variación de intensidad alguna, probablemente un órgano eléctrico. De modo general, aquí todas las sonoridades son cerúleas, imprecisas y pálidas: empleo de la armónica y de registros «pobres» de órgano electrónico, relacionados con el universo acuoso y lunar de la película.

En otro motivo más brillante, relacionado con el pájaro mecánico que simboliza la actividad sexual del protagonista —*ucellino* (pajarito), en italiano es un mote familiar para designar el sexo del hombre—, Nino Rota, imitando directamente un famoso vals fácil de Stravinski, combina astutamente caracteres contradictorios: por una parte, un ritmo vivo y un gran ámbito melódico de casi dos octavas (contrariamente al motivo que habíamos llamado «de la ardilla»), pero por la otra un timbre ridículamente estrecho y seco y una total ausencia de vida dinámica y de fluctuaciones expresivas, que evoca un instrumento... mecánico. Es probable que Rota se sirva aquí de un truco creado por Chaikovski, que consiste en desunir caracteres musicales normalmente asociados: una melodía larga y pomposa es interpretada con una sonoridad contenida o un vals impetuoso descolorido por una orquestación y una dinámica que van en sentido contrario a su movimiento expansivo.

Finalmente, en *Blade Runner*, filme de ciencia-ficción que debe evocar la era espacial, aunque se desarrolla en el ámbito cerrado de una ciudad, Vangelis crea un tema largo y amplio, hímnico y solemne, que se termina con una cadencia plagal de la cuarta hacia la tónica superior, en el que los grandes desvíos melódicos se acompañan de amplias fluctuaciones de intensidad. Al principio, el tema es enunciado *a capella*, rodeado de una vasta reverberación que destaca un inmenso vacío, mientras los títulos de crédito aparecen sobre un fondo negro. Después, en las primeras imágenes espectaculares de los «suburbios» de Los Ángeles en el año 2019, el tema se repite íntegramente con vastos y largos acordes de sintetizador, como si se tratara de un gran órgano. El concepto del principio es muy claro: el tema, símbolo del filme, instaura una especie de atmósfera épica, pero también crea una especie de vacío antes de levantar al telón. La continuación llena visual y acústicamente este vacío, por una verdadera explosión sensorial de colores y sonoridades. La mayor parte del tiempo, por otra parte, el público no se da cuenta en absoluto de que el tema que escucha sobre las primeras imágenes es estrictamente el mismo que el de los créditos iniciales.

Así, pues, independientemente del tratamiento de que son objeto estos temas de Bernard Herrmann, Nino Rota y Vangelis, y de su papel en la acción y en la impresión recibida por el espectador, son en los tres filmes como epígrafes simbólicos, enunciados en sí mismos. Surge entonces la cuestión de los efectos de la música, en relación a la imagen.

El valor añadido, efecto fundamental

Estos efectos de la música, asociada con la imagen y con los otros elementos sonoros del filme, en principio entran, en su mayor parte, en el caso mucho más general de un efecto audiovisual al que nosotros hemos aislado después de estudiar esta cuestión, y al que hemos bautizado con el nombre de «valor añadido».

El valor añadido es aquel efecto en virtud del cual una aportación de información, de emoción, de atmósfera, suscitada por un elemento sonoro, es espontáneamente proyectada por el espectador (el audioespectador, de hecho) sobre lo que ve, como si emanara de ahí naturalmente. Ello le conduce, a menudo y paradójicamente, a criticar el sonido —o la música— como «redundantes» con lo que él ve, como si sonido y música no fueran más que la sombra, la emanación, el doble de la imagen, mientras que esta última es vista a través de lo que oímos, y está estructurada, marcada, e impresionada totalmente por el sonido. Sin duda por necesidad «idólatra» de preservar el mito de la imagen, se continúa sin querer reconocer un efecto tan importante, que se aplica igualmente a la relación palabra/imagen.[11]

---

[11] Esta cuestión ha sido desarrollada por el autor en su obra *La audiovisión*.

Por supuesto, el efecto de valor añadido se produce corrientemente con la música. Si observamos un rostro neutro, al tiempo que escuchamos una música con un marcado carácter alegre, meditativo o atormentado, el rostro va a colorearse de acuerdo con lo que oímos. El fenómeno puede funcionar también en un sentido inverso, cuando la música se colorea a sí misma por indicaciones sugeridas por la imágenes, según ciertas leyes y proporciones existentes entre ambas. El principio de *La dolce vita* de Fellini es revelador a este respecto: en un ambiente alegre y animado, mujeres ricas y ociosas, sentadas en *tumbonas*, se broncean en la terraza de un edificio, mientras escuchamos *on the air* una música discretamente *swing* de Nino Rota. Ésta participa de la animación de la secuencia, y sobre todo crea un valor añadido de ritmo y de movimiento sobre el plano perfectamente estático del grupo de mujeres. También iría bien sobre una secuencia melancólica de bar al atardecer, o sobre una playa vacía al final del verano, en un filme de Tati. Podríamos calificar esta música como de «entre dos aguas», un carácter importante para esta secuencia, que le confiere toda su ambigüedad.

Síncresis y disonancia

Otro efecto audiovisual que también concierne a la música (y que explica cómo los dibujos animados de principios de los años treinta podían hacer «salir» la música de cualquier objeto dibujado, y crear una relación de engendramiento recíproco entre imagen y sonido), es lo que nosotros llamamos, con un neologismo fácil de explicar, el efecto de *síncresis*, término forjado a partir de las palabras «síntesis» y «sincronización». A saber, ese efecto psicofisiológico, excesivamente obviado como «natural» o «evidente», en virtud del cual dos fenómenos sensoriales concretos y simultáneos son percibidos inmediatamente como un solo y único suceso, que procede de la misma fuente: aquí, por supuesto, la imagen y el sonido. La síncresis autoriza, especialmente, prácticas como el doblaje y la sonorización, ya que permite que ciertos sonidos, que no tienen relación de similitud muy precisa con el sonido inicial producido por un acontecimiento filmado, se perciban en el acto como si realmente fueran los sonidos de lo que vemos. Ello ocurre aun a pesar de un conocimiento previo, del tipo: «Sé que este actor americano no habla francés, pero en el espacio del filme, me lo creo. Puedo saber que este sonido ha sido sonorizado con posterioridad, si estoy bien informado; los pasos de este personaje no pueden haber producido el mismo ruido en el rodaje, pero me lo creo».

Así, pues, la música se sirve de la síncresis para efectos de puntuación sincrónica (*mickeymousing*) y también para todo lo que es *playback* instrumental o vocal.

Un sincronismo musical ligeramente incierto o desplazado es fuente de una poética particular. Dos títulos de crédito iniciales de películas conocidas, *El tercer hombre* (1949) de Carol Reed y *Tirez sur le pianiste* (1960) de François Truffaut, tienen en común el hecho de exhibir en primerísimo plano la fuente instrumental de la música o mejor dicho la fuente concreta de cada nota: las cuerdas de la cítara que se separan (en *El tercer hombre*), o los martillos que golpean las cuerdas de un piano de charanga, en Truffaut. Precisamente a causa de esta proximidad casi entomológica, nos sorprendemos al atisbar la más mínima desincronización potencial entre lo que vemos y lo que oímos.

Sucede que, en el segundo filme, el compositor Georges Delerue, por razones totalmente anecdóticas, tuvo que escribir y grabar la música sobre imágenes ya filmadas, realizando un verdadero doblaje musical. Sin embargo, la ligera fluctuación de esta postsincronización musical, a pesar del cuidado aportado por el músico al escribir el fragmento y la pericia del director al asociarlo a la imagen, introduce una fluctuación muy poética. Es la misma fluctuación que pretendíamos hallar, en una escena de nuestro cortometraje *Éponine* (1983), donde se nos planteaba el problema de sincronizar un fragmento nuevo y original sobre planos de manos de niña tocando el piano, planos filmados sin sonido.

Nos parece interesante contar la anécdota, como experiencia. Para no dar un sentido preciso y musicológico a la elección del fragmento interpretado, habíamos decidido escribir y montar posteriormente, sobre las imágenes, otra música diferente a la pieza infantil de César Frank tocada en la pantalla. Ello nos condujo a componer una pieza corta en el mismo estilo. Sin embargo, nos divertimos haciendo corresponder, por el sincronismo, notas que no eran las que se veían pulsar en la pantalla. Por ejemplo, cuando la mano izquierda de la joven actriz Cécile Sacco toca una nota en el registro medio grave del teclado, el sonido oído es más agudo. Todo ello se realizó de manera suficientemente matizada para no provocar una sorpresa evidente, sino sólo una ligera disonancia audiovisual. «Disonancia» nos parece aquí un término mucho más adecuado que el calificativo a menudo mal utilizado de «contrapunto», que supone la confrontación de dos cadenas, visual y sonora a lo largo de una cierta duración. A ello se añade el hecho de que, como en el piano de *Tirez sur le pianiste*, el instrumento sonaba desafinado, como despertado de un largo sueño por los dedos de la niña, y con un indicio de irrealidad creada por este efecto de doble disonancia.

Nos hemos permitido aportar este ejemplo personal porque ilustra cómo, en este arte de precisión y de vibración que es el cine, una mínima desviación audiovisual —de la que el espectador no es consciente, al menos en su primer contacto con el filme— es susceptible a menudo de producir efectos tan fuertes y significativos como un desfase ostensible.

Música, tiempo, movimiento: creación de líneas de fuga temporales

El sonido, y de manera particular la música, actúa sobre el tiempo de la imagen, o más bien sobre el tiempo en el que percibimos la imagen, por un efecto de «valor añadido» muy característico.

Llamamos *temporalización* al efecto mediante el cual una cadena sonora, que por definición está casi obligatoriamente inscrita en el tiempo,[12] otorga un tiempo a una imagen que por sí misma no lo conllevaría forzosamente. La imagen cinematográfica de una pared, ante la que se coloca una silla, y, sentado en ésta, un personaje perfectamente inmóvil, no está inscrita en ningún tiempo en particular, ya que no conlleva ningún movimiento ni se presta a ninguna anticipación sobre su duración. Una frase dicha sobre esta imagen, un sonido «fuera de campo» de un coche al pasar o una melodía, tres elementos que pertenecen respectivamente al campo del habla, del ruido y de la música, de modo concurrente o independiente, pueden inscribir esta imagen en un desarrollo temporal, darle una duración, un ritmo y también crear una anticipación —proyectada, por «valor añadido» sobre la imagen— en cuanto al plazo que va a durar esta imagen, al curso que va a tomar.

No sólo el de la música y la velocidad concreta de los acontecimientos, de las notas, sino también el sistema tonal y formal en el que se inscribe la música contribuyen a esta temporalización, especialmente por el fenómeno de las *cadencias*, armónicas y melódicas, y de la anchura: una música escrita en un estilo tonal y en un cuadro de compases determinado da lugar a una anticipación sobre el momento en que ésta va a terminar o va a hacer una pausa, y dicha anticipación se incorpora a nuestra percepción de la imagen. Así, la música ayuda y contribuye a estructurar el tiempo de una secuencia cinematográfica, no

sólo por las pulsaciones rítmicas, sino también por el fenómeno de expectativa de la cadencia (generalmente inconsciente, reflejo).

Un *crescendo* musical (por ejemplo, en el tema principal de *Taxi Driver*), es un elemento susceptible de generar una expectativa de un tipo especial, constantemente a la defensiva: en efecto, por definición, somos incapaces de poder fijar un término al aumento del volumen sonoro, y por tanto, estamos en alerta continua, una anticipación cercana. A no ser que hayamos podido «probar» los límites técnicos del altavoz (que no son apreciables ni existen como límites mentales), el sonido que sale de ellos no parece tener ningún límite superior al aumento del volumen; nos preparamos a taparnos las orejas, o a huir. Inversamente, un *decrescendo* aislado dibuja una cuesta abajo que tendemos a anticipar como acabando en el silencio, y es un hecho probado que pronto dejamos de escuchar.

Cabe distinguir, además, entre los crescendos y los decrescendos internos a las posibilidades de un instrumento aislado (que toca cada vez más fuerte o más flojo, cosa que se inscribe en ciertos límites físicamente imaginables) y los crescendos creados por modificación de la orquestación (como en el *si* de *Wozzeck* tras el asesinato de Marie) o por mezcla técnica, que viene a ser lo mismo. Así, en *Taxi Driver*, el crescendo de metales, combinando con el *accelerando* de la percusión que lo apoya, mantiene un clima de peligro, por su perfil acentuado y deliberado, y por la idea que sugiere de que podría reforzarse con cualquier instrumento nuevo añadido por el compositor. Lo propio de la música de fondo en el cine sonoro, en relación con la del cine mudo, es en efecto que no tenemos ninguna posibilidad de predecir los medios sonoros que se van a desplegar ni sus límites: éstos no están físicamente presentes, lo que puede ser la fuente de un efecto de suspense específico.

Un caso puro y absolutamente simple del efecto de temporalización de la imagen que puede ser creado mediante la música, se encuentra en el cortometraje de Ingmar Bergman consagrado a un simple montaje de fotos familiares de su madre (*Karins Ansikte/Karin's face*, 1985). El único elemento sonoro que se escucha sobre esas fotos mudas, al pasar del bebé a la niña y a la mujer madura, es una serie de embriones melódicos, de esbozos de temas tocados al piano como por una mano distraída y negligente, que deja resonar las notas largamente. Como que nada interviene entre estas notas, tenemos tiempo de escuchar su extinción. El tiempo que pasa, constantemente convocado a nuestra conciencia, y que los sonidos del piano imprimen a esas viejas fotos, a esas imágenes inertes, es el del tránsito, del deslizamiento, del presente hacia el pasado.

---

[12] Un sonido totalmente igual a sí mismo en todo momento, sin ningún accidente o variación (el ruido de un torrente que discurre con regularidad, oido a distancia, el tono de un teléfono, etc...) puede ser considerado como fuera de tiempo, pero representa una excepción en el mundo sonoro.

Doble anticipación temporal

Evidentemente, también la propia imagen, por su desarrollo, puede crear anticipaciones por su parte, al mismo tiempo que lo que oímos. Estas anticipaciones, creadas paralelamente, determinan entonces un efecto de *doble anticipación temporal* que representa, en el tiempo, un efecto absolutamente análogo a lo que en el espacio representan las líneas de fuga.

Alguien se aleja o se aproxima: anticipamos el momento en que va a desaparecer de nuestra vista, o bien cuando va a «tropezar» con la cámara. Paralelamente, se enuncian, se proponen frases musicales... Estamos ante un juego constante de dobles anticipaciones temporales, con infinitas posibilidades.

Trátese de una frase musical tan conocida como la del *Bolero* de Ravel —con su cadencia interminablemente esperada y diferida, o trátese de una panorámica recorriendo un paisaje, creando una anticipación a corto plazo, si está hecha con teleobjetivo, o sea con un campo visual limitado, donde sólo vemos un poco de espacio, que no siempre nos permite saber si vamos a descubrir una carretera, un límite o un camino, podemos prever el encuentro definitivo, en el tiempo, de la cadencia melódica y un objeto determinado, un personaje, por ejemplo, sobre el que se fijara la mirada. Este ejemplo procede del vídeo-ensayo de Jean Luc Godard *Lettre à Freddy Buache* (1982), en el que el director utiliza otro factor de anticipación: su propia voz, dado que su monólogo sirve de comentario al filme. El aspecto de improvisación de su texto, su tono de voz dubitativo, sus frases constantemente inacabadas, sus verbos que buscan su complemento directo, crean un constante estado de espera, y hacen que esperemos alguna resolución, alguna cadencia verbal. Así, pues, tenemos aquí tres niveles, al menos, de anticipación temporal. Es inútil decir que las «líneas temporales» así creadas, en la obra de Godard, sólo se cruzan fugazmente, por no decir nunca. Mientras que, en la obra de otros directores, todo el placer reside, por el contrario, en el cumplimiento exacto de las anticipaciones, y en la gracia o habilidad con que éstas están tratadas.

Evidentemente, en relación con otros elementos sonoros, aquí la música ofrece el interés de prestarse a un complejo juego de previsiones, desbaratadas o, al contrario, satisfechas (juego con los sonidos «naturales» que rara vez permiten o crean), y por supuesto, el de poder intervenir en cualquier parte, en cualquier escena.

Erotismo y cámara lenta

No es por casualidad que el *Bolero* de Ravel sea un modelo seguido por muchas músicas de filmes de todo tipo, imitado tanto en la partitura de *Rashomon* (Rashomon, 1950) de Kurosawa (escrita por Fumio Hayasaka) como en el acompañamiento musical de Lalo Schifrin para *Bullit* de Peter Yates. Esta combinación de sostenidos y melopeas en la línea melódica, anticipando y retardando al mismo tiempo, hasta lo insoportable, su resolución, con un ritmo implacable y estático, está muy en relación con esta «cinta transportadora», este «viaje inmóvil que es el cine, ya que asocia la inmovilidad y el movimiento de una manera particularmente fascinante e incluso sensual.

Uno no se sorprende de que el cine erótico utilice a menudo músicas más o menos inspiradas en este modelo: se trata de instalar un tiempo particular, a la vez inmóvil y orientado hacia un fin, y de encontrar el equilibrio justo. Así, en *Joy* (1983) de Serge Begon, la música de Alain Wisniak —un compositor al que Andrzej Zulawski hubo de solicitar sus servicios para un filme rico en escenas sexuales, *La mujer pública* (La femme publique, 1984)—, expresa una idea similar. Por ejemplo, cuando los personajes hacen el amor, la música intenta otorgar a la escena una grandeza ceremonial, buscando evidentemente no culpar al espectador-*voyeur*, elevando el acto a la noble dimensión de un ritual sagrado. Para ello, adopta el esquema de una especie de coral ornamentada a imitación de Juan-Sebastián Bach: melodía lenta con valores largos, acompañada de obstinados rítmicos rápidos y de figuras de imitación. Por lo demás, ¡un retrato de Juan-Sebastián Bach adorna el comedor atrozmente decorado de la protagonista! Por otro lado, el acto sexual *soft* —es decir, sólo simulado— se reduce a una serie de espasmos y de caricias, como «fuera de tiempo» y no orientadas hacia un orgasmo. La música instaura un tiempo *ad libitum* sin término preciso, y crea un tiempo estático y ritual de actos repetitivos.

Otra utilización específica y estereotipada —y por tanto digna de interés, como las falsas pruebas de la lingüística y de las matemáticas— concierne a la frecuente asociación de la música con el efecto cinematográfico de la cámara lenta: por ejemplo, los animales con cámara lenta en los montajes documentales de Frédéric Rossif (*La fête sauvage*, 1976), que dieron a conocer al compositor Vangelis.

La cámara lenta de un movimiento animal o humano, de una crin o de una cabellera que flota, de una pareja que se encuentra en una playa, encarna el placer de una especie de demora conquistada a la ley de la gravedad, a la pesadez. Ésta continúa siendo sensible, e incluso con cámara lenta detalla la pesadez, la duración de la caída, subrayando la gracia del movimiento. La música interviene. casi siempre, para inscribir en un marco preciso ese tiempo desligado del ritmo ordinario, y por otra parte para encarnar la función de dominio y de suspensión (provisional) del tiempo.

Especialmente cuando se asocia. como es frecuente, a la suspensión de los ruidos reales (que son significantes del tiempo cotidiano lineal), la música tiene la particularidad de poder crear *un fuera de tiempo en el tiempo*. un tiempo entre paréntesis. El paréntesis musical en muchos filmes, encarnado por esas secuencias de felicidad o de muerte, de sueño o de destino que casi siempre corresponden a un momento en que desaparecen los ruidos y las palabras, representan un momento de deleite. de placer. de emoción. a veces de horror, que escapa al hilo lineal y cronométrico del tiempo.

Podemos hablar entonces de un valor *parentético* de la música. específico del cine sonoro moderno. Esta fórmula designa el paréntesis que la música es susceptible de crear y de abarcar en su propia duración, en la acción del filme, mientras que éste se inscribe. el resto del tiempo. en una duración concreta y naturalista, al menos en apariencia. En el interior de esta duración. la música introduce una especie de estilización. por contracción o dilatación del tiempo. que hace un paréntesis en el seno de un conjunto cuya progresión está despiadada y precisamente calculada. La música crea una especie de «burbuja», de islote de libertad donde los acontecimientos están desligados del tiempo fugaz. En este caso, la música cinematográfica se separa completamente de las funciones de nexo y concatenación entre escenas, que, por otra parte, heredó de la música teatral.

Unida a esos momentos de felicidad absoluta en que los protagonistas, que se acaban de escapar por unos instantes del infierno de su situación y de los avatares del guión, corren por el campo disfrutando de la belleza del mundo, la música está ahí para expresar la armonía, pero, al mismo tiempo, sugiere el carácter pasajero de este idilio, por ejemplo insistiendo en las cadencias, es decir, en lo que marca la finitud de la propia música. También puede dejarnos intuir, paralelamente, la sombra y el peligro que amenazan esta felicidad, haciéndonos oír acentos deliberadamente serios sobre imágenes llenas de sol.

Música atonal y tiempo

La anticipación temporal que puede crear una música está evidentemente de acuerdo con su estilo y con la familiaridad del espectador con dicho estilo. Por ejemplo, una música atonal tiende a crear un tiempo escasamente previsible, un tiempo estático o errático, especialmente cuando está asociada a una escritura rítmica fluida y sin pulsación, lo que constituye el caso más habitual.

Normalmente se suele decir que el gran público que no soporta la música atonal por la radio y no compra discos de este estilo. en cambio se adapta bien a ella en el marco de un filme. lo que sería todo un mérito del cine. No obstante, a diferencia de ciertas músicas clásicas popularizadas por una película (el *Concierto para piano en do mayor* de Mozart, en *Elvira Madigan* [Elvira Madigan, 1967]. de Bo Widerberg; la *Quinta sinfonía* de Mahler, en *Muerte en Venecia* [Morte a Venezia. 1971]. de Visconti), rara vez vemos que el público se precipite a comprar un disco de Henze o de Rosenman. a menos que el filme le haya suministrado imágenes bastante fuertes que puedan acompañarle en su escucha (el *Requiem* de Ligeti. en *2001: una odisea del espacio*).

Parece que lo que detiene al gran público ante cierta música, hoy en día ya no son tanto las disonancias y estridencias que oye en ella (las encuentra también en el *jazz* o en el *rock*). sino más bien la ausencia de direccionalidad perceptible y. por tanto. de previsibilidad en el curso de la música. Una música atonal o de una modalidad flotante. como la que encontramos en numerosos filmes psicológicos de los años cincuenta y sesenta, ya no es la misma una vez que está en la pantalla: entonces está sumergida en un contexto dramático fuerte. que le otorga un lugar. una dirección. y en el que deja de ser el hilo conductor. Es una línea más. insertada entre otras líneas. Sus caprichosos arabescos dibujan motivos casi florales o expresionistas. que se unen con las líneas rectas del diálogo y de la planificación.

La música corriga y coestructura el filme

La música no se contenta con acompañar al filme, a menudo también lo «coestructura»: es decir, contribuye, junto con otros elementos, a acompasar la forma general por el lugar determinante de sus intervenciones.

Una película como *Como en un espejo*, de Bergman, es un buen ejemplo de ello. Este drama familiar pone en escena a cuatro personajes, una mujer joven, su hermano, su marido y su padre, en una isla, durante treinta y seis horas; únicamente incluye cuatro intervenciones musicales breves, todas ellas extraídas de una sarabanda (lenta) de una de las *Sonatas para violoncelo* solo de Bach. La primera de estas intervenciones acompaña a los breves créditos iniciales. La segunda interviene tras treinta minutos de acción, cuando la protagonista acaba de descubrir las páginas del diario de su padre, escritor, por las que se entera del carácter ineluctable de su propia enfermedad mental. Aquí se trata de subrayar un efecto teatral típicamente melodramático, y, al mismo tiempo, de «desglosar», en el filme, el equivalente a un primer acto, contenido en los límites de esta primera media hora. La tercera aparición de la música, que puntúa el final de un segundo acto virtual, llega algo más tarde, cuando sobreviene el drama y hermano y hermana cometen incesto. Finalmente, la cuarta y última frase de violoncello llega cuando un helicóptero se lleva de la isla a la protagonista, que ha decidido encerrarse en su locura.

Esta imagen de un aparato que despega hacia el cielo sobre una música que resuena, contribuye a crear un «final» perfectamente acabado y satisfactorio, según las convenciones habituales del cine. Sin embargo, Bergman añade una escena conclusiva, tratada como una especie de *coda* facultativa en la que se abre una ventana a la esperanza, ya que el hijo reanuda el contacto con su padre, del que estaba separado. Esta escena «de más», a menudo criticada como un añadido, incluso por el propio director (nosotros vemos en ella, por el contrario, una bella debilidad, en su propio optimismo de última hora) es la última de *Como en un espejo*; pero, característicamente, cuando ésta termina y se encienden las luces de la sala, no oímos música de ningún tipo y no aparece la palabra «fin» en la pantalla. Quedan solamente las palabras de un muchacho conmovido, a solas: «¡Papá me ha hablado!». Este efecto dramático de una frase final *no seguida de música* (que, precisamente por esa ausencia, resuenan en un silencio particular), demuestra que ésta puede ser a la vez un catalizador emocional y un elemento de separación entre las partes dramáticas —y, por tanto, de estructuración de la forma— incluso cuando no aparece en el lugar esperado.

Si consideramos que un filme es, básicamente, un conjunto de elementos que circulan y que, gracias a la naturaleza rítmica del cine, pueden pasar del sonido a la imagen, de lo real a lo imaginario, la música aparece entonces como un material privilegiado en esta circulación. Es el elemento del filme susceptible de la comunicación más flexible e inmediata con el resto de elementos. Desligada de las contingencias «realistas», no necesita justificar su aparición mediante un artificio de presentación o una preparación, salvo en los primeros filmes sonoros. Su intervención puede reducirse a un acorde, a algunos segundos, a algunos minutos *ad libitum*. Su nivel sonoro —y por tanto, su presencia, su importancia sensible en relación con los otros elementos de la acción, del diálogo, del ruido del filme— es modulable de modo totalmente libre, y desligado de cualquier regla de coherencia «diegética». En definitiva, por su propia naturaleza, es el elemento más plástico del arte cinematográfico. En comparación con la soltura de una frase musical sutilmente conducida o de una progresión orquestal que emplee un número indeterminado e infinitamente abierto de instrumentos, el movimiento visual más fluido y más virtuoso tiene algo de forzosamente rígido y limitado.

Por otra parte, una imagen totalmente fluida y transformable en todo momento, sin ningún elemento de estabilidad, como la que permite el dibujo animado desde hace mucho tiempo, incluso antes de la utilización de lo que se suelen llamar imágenes de síntesis, sería evidentemente muy desconcertante para el ser humano, habituado a una relativa estabilidad del mundo visual y, en cambio, a una gran imprevisibilidad, fluidez y fragilidad de los fenómenos sonoros...

Finalmente, en el cine, la imagen más libre y móvil hallará forzosamente un límite, algo que la delimita y le imprime cierta inercia: su marco, siempre visible. Mientras que, perceptivamente hablando, la música carece de marco propio y, gracias a su invisibilidad y al carácter más o menos imaginario de su presencia, no conoce ningún límite desde el punto de vista del espacio que ella crea.

El tema musical cantado, en particular, sobre el que insistiremos en el capítulo 6, encarna en el cine el elemento circulatorio por excelencia, aquel que se desliza por todas partes, adquiere todos los aspectos, pasa de un discreto silbido en la boca de un personaje a una pomposa repetición a cargo de toda la orquesta, se impone, se hace olvidar, se reafirma, corre por todas partes entre las barreras del tiempo y del espacio, como un elemento de unificación y de irrigación.

Por tanto, más que decir, según la insuficiente y reductora fórmula habitual, que la música «acompaña» al filme, diremos que lo co-irriga y lo co-estructura. El prefijo «co» alude evidentemente a que la música no es la única que desempeña este papel, y a que un filme es un conjunto solidario y no jerárquico, en el que es absurdo atribuir a cualquier elemento un papel dominante sobre el resto.

Por función de irrigación (con la imagen, que desvela este término, de un fluido nutriente susceptible de dividirse y apropiarse de todos los canales que encuentre), entendemos un principio de animación dinámica, de creación y de mantenimiento de una energía.

En cuanto a la función de estructuración, ésta está especialmente ligada al carácter intermitente de la música en el filme. Pero además, incluso en las películas en que su presencia es constante, la música puntúa sin cesar, destaca, subraya. Los conocidos efectos de *underscoring* —como dicen los americanos— (tan en boga en los cuarenta y cincuenta) por los que determinado acorde de la orquesta puntúa determinado gesto en sincronía, o determinada puerta que cruje, o una expresión estupefacta en la cara de un personaje, son, con relación al conjunto de una secuencia del filme, *puntos de sincronización*, es decir, puntos de verticalidad que contribuyen a estructurar y a acompañar el flujo rítmico, dramático y emocional del filme.

No hay que olvidar que, por oposición al teatro y a la ópera en sus formas clásicas e incluso modernas, en las que las divisiones de la acción están marcadas por un cambio de acto, un entreacto, un oscurecimiento de la sala... y por el propio público, un filme es una continuidad dramática no marcada ni desglosada. Incluso en países como Italia, en los que tradicionalmente la proyección se interrumpe en la mitad para vender bebidas y permitir que el público salga a fumar o al lavabo, dicho corte se hace casi al azar, siguiendo un principio cronométrico, que no corresponde a una división interna al filme. Por tanto, la música sirve para desglosar el filme en partes, como ocurre en el filme de Bergman, eventualmente en asociación con otros medios de separación visual cada vez más discretos (mientras que en el cine mudo, a causa de los rótulos, eran más frecuentes y marcados).

Circulación del *leitmotiv*

Se ha criticado (en especial por parte de Adorno y Eisler en las páginas satíricas de su ensayo sobre la música en el cine) el empleo del *leitmotiv* en el marco del cine, empleo aún en vigor en la mayoría de filmes. No se trata, sin embargo, de algo arbitrario: independientemente del hecho de que pueda representar un sentido preciso y fijo, identificable por un nombre (el tema de Casanova, el tema de la soledad), encarna el propio movimiento de la repetición que, en la fugacidad de imagen y sonido propia del cine, dibuja y delimita poco a poco un objeto, un centro.

El *leitmotiv* asegura al tejido musical una especie de elasticidad, de fluidez deslizante, la de los sueños. Cuando se renuncia a este uso en mayor o menor medida, no resulta nada fácil, por lasitud, encontrar otra regla de juego.

Contrariamente a lo que se ha dicho en ocasiones, en la obra de Bernard Herrmann no solamente no se abandona el *leitmotiv*, sino que al contrario, éste se hace más presente. Pero se somete a una simplificación rítmica y melódica, y se le trata con una concisión que le confiere una especie de autonomía. El *leitmotiv* suena entonces como elemento generador de angustia y de obsesión, y no sólo como elemento de significación psicológica. Esto se lo debe a su afirmación rítmica cada vez más marcada.

Si se quiere comprobar la culminación del papel estructurador y fluidificante de la música, sólo hay que observar la partitura de *Casablanca*, compuesta por Max Steiner. Recogiendo citas y juegos de imitación sobre temas sentimentales, patrióticos, militares alemanes y franceses, junto con un importante trabajo de *leitmotiv* sobre la canción-fetiche del filme, *As time goes by*, esta partitura presenta como una vasta red de ecos, emociones y resonancias, que tiene un impacto aún mayor porque la trama novelesca está enteramente dedicada al recuerdo, a los ecos emocionales, a los presentimientos y a la indecisión. La música es entonces un elemento inestable y móvil, reflejo exacto de esta incertidumbre en la que «flota», durante todo el filme, la protagonista encarnada por Ingrid Bergman, atrapada entre sus impulsos amorosos, su fidelidad y su aprecio por su marido. Ya conocemos la anécdota, a la vez turbadora y sabrosa, contada por la propia actriz: el filme se había empezado a rodar sin que los guionistas de la película (inspirada en una obra de teatro), se hubieran decidido por un final preciso. ¿Iba su personaje a dejar la ciudad, al final, en compañía de su marido o de su amante? Por tanto, Ingrid Bergman no sabía a cuál de sus dos compañeros, Paul Henreid o Humphrey Bogart, debía contemplar más amorosamente, así que estaba obligada a dejar «flotar» en este tema al espectador, con la mirada perdida en una expresión de perpetua indecisión. La propia música de *Casablanca* es un revoltijo de grandes sentimientos íntimos y patrióticos, privados e históricos, en transición perpetua, que concuerdan admirablemente con esa duda permanente.

La fuente del movimiento en las imágenes

En su ensayo ya citado, Rick Altman subrayaba cómo la música, o más bien el ritmo de la música, se halla a menudo presente en el filme como fuerza de arrastre y principio generador. Nosotros añadiríamos que ello ocurre especialmente desde que el cine sonoro sincrónico permite «someter» —como se suele decir técnicamente— muy estrechamente el ritmo de los sonidos y el de las imágenes entre sí. Anteriormente, subsistía entre ellos cierto juego de desincronización, una relativa libertad.

El crítico de cine Louis Chavance constataba a principios del sonoro, a propósito del filme de *jazz Black and Tan* (con Duke Ellington), y de sus efectos de sobreimpresión de danzas en las secuencias musicales: «Ya sabemos, por el ejemplo de los dibujos animados, que cuando interviene un elemento verdaderamente musical, éste predomina enseguida y dirige todas las deformaciones lógicas y plásticas necesarias» (*Revue du cinéma*, n. 21, abril de 1931, pág. 67).

Precisamente, ahora debemos hablar de esta fuerza impulsiva.

En los ensayos históricos sobre la música de películas, tradicionalmente polémicos como hemos visto, nos duele constatar que el papel que se le asigna es el de comodín salvador. Henri Colpi, en su pertinente y valiosa obra sobre la música cinematográfica, denuncia la utilización llevada a cabo en *La patrulla perdida* (The last patrol, 1934) de John Ford: «En principio, este filme no tenía que incluir ningún tipo de música, relata Max Steiner, pero, una vez acabado, el productor decidió que era necesario, a causa de las largas escenas mudas que incluía, dotarle de una música que lo sostuviera». La música no sirvió en este caso para nada, sostiene Colpi (*op. cit.*, pág. 51), que ve en este caso un excelente ejemplo del «miedo al silencio, miedo al agujero sonoro [...] Lo importante es tapar agujeros. Evidentemente, el compositor no podrá construir nada».

Aunque ¿desde cuándo el objeto de la música cinematográfica es permitir al compositor «construir» algo? Además, el cine no es más que continuidades y rupturas; el montaje no es más que la dialéctica de la continuidad (por los *raccord* en el movimiento) y la ruptura, afirmadas recíprocamente, y la música no es la única que desempeña este papel.

De hecho, Steiner hablaba de una música de «apoyo». «Apoyar» es algo diferente a «tapar agujeros», implica la existencia de algo a lo que hay que impulsar, empujar. La imagen cinematográfica es un extraño fenómeno energético, de hecho más bien estático (se trata tan sólo de formas que se agitan en el reducido acuario de un marco generalmente más pequeño que el campo visual), y por tanto, un fenómeno perceptivo de débil impacto, que parece tener necesidad de un empujón.

Kurt London, que fue uno de los primeros en escribir sobre la música cinematográfica, en los años treinta, decía acertadamente: «La razón estética y psicológicamente más esencial para explicar la necesidad (*need*) de música como acompañamiento del cine mudo, es sin duda alguna el ritmo del filme, como arte del movimiento. No estamos habituados a captar el movimiento como forma artística sin los sonidos que lo acompañan, o al menos sin ritmos audibles».

Sin embargo, este ritmo audible que es la música, a menudo es más que un acompañamiento, se convierte en una fuerza activa y generadora. La música parece imponerse como fuente imaginaria del movimiento de las imágenes, cuya fuente real es una proyección mecánica.

En particular el elemento rítmico, respiratorio, del sonido (tanto el de la música como el de un ruido de respiración), a partir del momento en que a la vez es periódico y no excesivamente mecánico, se percibe como elemento dinamizador, portador de ritmo visual. La música desempeña también, en numerosos casos, un papel de *patrón rítmico*, cronométrico, en relación con el cual podemos sentir cómo se desatan los ritmos más fluidos, irracionales, que se producen en la imagen en los comportamientos, los cuerpos, los ruidos, las luces, el montaje.

El sonido tónico (en el sentido dado por Schaeffer) que la música permite que oigamos (por ejemplo, un pedal de cuerdas en el registro agudo, o una nota repetida en el bajo), desempeña también el papel de elemento centralizador en la complejidad de los ritmos del filme, que polariza y cristaliza. Funciona como elemento creador, generador, referido no sólo a lo que oímos sino también a lo que vemos. Cuando en ciertos pasajes de *Blade Runner* escuchamos lo que en inglés se llama un *drone* (zumbido continuo), en la forma de una nota electrónica largamente sostenida en el bajo, por ejemplo, tenemos la impresión de que es el portador de toda la esfera sonora, y a la vez visual, del filme.

Podemos definir un filme como un conjunto de ritmos: la imagen puede mostrar el ciclo luminoso de un faro giratorio, o la luz de un intermitente, o bien la agitación rítmica de una rama de árbol, o los pasos de alguien, o incluso el ritmo visual creado por el desfile de los postes eléctricos o telefónicos vistos desde un coche o un tren en marcha. Las marcas regulares que efectúa la música, a menudo organizan este conjunto, forman el bajo continuo que conduce la organización rítmica.

La música modula al espacio

Aquello que convencionalmente se denomina la imagen en el cine —esa cosa figurativa en movimiento, inscrita en un marco— propone, a fin de «atrapar» el sonido y captarlo en su dimensión, nada menos que dos espacios, de los que es difícil que el sonido pueda escapar:

— el encuadre siempre presente en la conciencia del espectador, ya que le designa los objetos que corta, de manera que podemos afirmar que existe un marco visual de lo visible (en tanto que, salvo excepciones precisas, no hay un marco auditivo del sonido),

— el lugar mostrado por el filme (espacio al aire libre, habitación, pasillo, vacío espacial), lugar que jamás se puede mostrar en su integridad de una sola vez, y que siempre produce un «fuera de campo» (es decir, el espacio concreto imaginado fuera del cuadro, que prolonga el decorado) un espacio muy acogedor para los sonidos-nómadas.

Así, pues, es necesario reunir muchas condiciones a fin de que los sonidos realistas del filme, ruidos y diálogos, no sean (por su fuente y en virtud de la imantación espacial) absorbidos en su significado.

El sonido realista, por oposición a la imagen, sólo describe un espacio en ciertas condiciones rara vez reunidas o creadas: que el espacio sea reverberante, que el sonido que resuena en él tenga suficiente potencia como para reverberar. De todos modos, por definición, no puede hacerlo sino de forma ocasional y pasajera.

La música a menudo suple al sonido realista como expresión del espacio, utilizando sus propios códigos: una de sus funciones que nos parece poco subrayada a menudo.

El cine tiene la propiedad de poder jugar con el primer plano, con el plano general, con la profundidad de campo o, al contrario, con su dimensión plana, y así puede «modular el espacio». A veces, la música complementa lo que se muestra, y sugiere el espacio que la imagen no puede o no quiere representar, o bien recuerda la continuidad del espacio de la acción, segmentado a la vista por la planificación visual.

Tomemos el ejemplo de la alta montaña, marco en que el cine ha situado cierto número de documentales y ficciones. Cualquier montañista sabe que es muy difícil traducir visualmente, incluso en un plano general, la amplitud de un decorado alpino, carente de referencias de escala precisas y de líneas de fuga claras. A menudo es precisamente aquí donde tanto en el documental como en la ficción, se pide auxilio a la música: un acorde de cuerdas «al aire» (como en los poemas sinfónicos de Richard Strauss o de Vincent d'Indy) o bien una escritura muy asentada en los diferentes registros le permitirán traducir el espacio que la imagen no alcanza a expresar.

En muchos casos, pues, la música reconstruye el espacio que el ruido realista está lejos de poder expresar. Como exponemos con detalle en *Le promeneur écoutant*, no hay nada más mate, seco y sin perspectiva, que ciertos sonidos que se emiten o se oyen en las alturas. La música es, entonces, un medio oportuno para «describir» este espacio que no oímos, y que sólo podemos ver intermitentemente.

Mejor dicho, hay momentos en los que la música abre el encuadre, o al contrario, lo cierra de manera mucho más sutil e impalpable que lo que lo hacen los movimientos de cámara. No hay nada más gracioso y elegante que aquellos momentos del baile de Gene Kelly en *Cantando bajo la lluvia* en los que, después de un *tutti* triunfante de la orquesta «de fondo», la música continúa con una orquestación repentinamente ligera, que cierra invisiblemente el marco de nuestra atención; aunque la cámara nos muestre el decorado y al personaje más o menos de lejos, sólo puede hacerlo en el interior de un marco fijo, el de la propia proyección.

Alguien dirá: ¿por qué en un *western* necesitamos recurrir a la música para dibujar el espacio, su monumentalidad, sus perspectivas cuando parece que basta la imagen para cumplir esta función? Para empezar, constatemos que para una imagen (salvo que esté reconstruida en un decorado) no resulta tan fácil expresar el espacio abierto, mientras que la música dispone para ello de todo un código, heredado de la literatura sinfónica. Ciertamente, en el *western* la música no sólo sirve para darnos la impresión de un vasto espacio, sino que, a veces, por el contrario, hace que nos concentremos sobre dos personajes que cabalgan por la pradera y conversan como en un escenario teatral. Sólo que la música hace eso mediante la continuidad de un único flujo, mientras que la imagen lo hace generalmente —en particular en la época del cine clásico—, mediante la discontinuidad de la imagen.

La música, fuerza activa

Hemos podido constatar que el sonido, en particular el de la música, a veces parece un elemento motor de lo que ocurre en la pantalla y, al tiempo, de lo que ocurre en nuestro interior.

Eso se debe, probablemente, a razones físicas. Mientras que el impacto luminoso de una imagen está localizado en un punto de nuestro campo visual, el del sonido no está localizado en nuestro oído o en nuestro cuerpo. El sonido tiene, además, una presencia incrementada por el hecho de que por sí mismo ya es bisensorial: figura sonora en el oído, vibración sentida en la piel y en los huesos. Las cosas bisensoriales, es decir, las que afectan a dos sentidos a la vez, poseen una eficacia y un impacto inmediato más acusado, como hemos intentado probar en *Le promeneur écoutant*.

La música en el cine es una forma de sonido más canalizada y más concentrada que las otras (a causa de su carácter rítmico y tonal) y encarna una fuerza que actúa. Actúa, para empezar, sobre los personajes: no es de extrañar que la música acuda a la cita en los momentos de desahogo, de éxito, de eclosión del alma o del cuerpo.

En *Noce blanche* (1989) de Jean-Claude Brisseau, la joven Mathilde hace una brillante exposición sobre el inconsciente en clase de filosofía: la música expresa entonces la emoción de la eclosión de una inteligencia, un alma, una sensibilidad, la ruptura de un bloqueo.

Maurice Jarre, el compositor de *El club de los poetas muertos* (Dead Poets

Society, 1989) de Peter Weir, a propósito de la famosa escena final en que los estudiantes se suben cada uno a su mesa para mostrar su orgullo de ser libres y honrar al profesor que acaba de ser despedido, cuenta que su problema consistía en escribir una música que moviera a los personajes y los llevara a actuar sin coartar su libertad y sin que el propio espectador pudiera prever el desarrollo de la situación. Para ello, Jarre realizó una especie de marcha de carácter hímnico que en aquellas salas en las que los exhibidores tienen la mala costumbre de difundir el sonido demasiado alto, sea cual fuere el género del filme, se convierte en una verdadera apisonadora, por el simple efecto sonoro de un volumen excesivo. Este ejemplo evidencia cómo el papel de la música como fuerza de arrastre suscita problemas nuevos en la era del sonido Dolby.

Ahora bien, por supuesto, la idea se remonta mucho más lejos. La encontramos especialmente en *Murder* de Alfred Hitchcock, ya citada. Dos escenas de este filme —en las que un jurado interroga a una actriz sospechosa de asesinato— muestran dos tipos de situación en la que la música se integra en la acción. La primera es un audaz monólogo interior de un miembro del jurado (Herbert Marshall), que escucha la radio al afeitarse. Esta situación le enfrenta a su propio rostro, y conduce naturalmente a la idea de hacer oír sus reflexiones interiores, que ponen en duda la culpabilidad de la mujer. La música que proviene de la radio (y que en el rodaje debió tocar la orquesta en el plató) parece a veces que haga nacer sus ideas. Así, un *fortissimo* que estalla después de un silencio, con el preludio de *Tristán*, desencadena en el personaje una especie de iluminación sin que éste sea consciente de ello. La orquesta de Wagner es, entonces, a la vez acompañamiento de un debate interior y fuerza «pre-escrita» que manipula sus pensamientos. Esta ambigüedad —seguir o conducir— se halla en el corazón de numerosas escenas de cine.

En la siguiente escena, que presenta a una familia en el marco de un apartamento, una niña toca el piano con poca destreza, en un continuo dubitativo sobre el que el realizador «coloca» planos cortos que muestran a sus padres que se preparan para salir. Sin embargo, cuando llega una carta que les colma de alegría, la niña (fuera de campo) pasa entonces a tocar un alegre vals. No sabemos si ella «empuja» la euforia de sus padres, o si no hace más que seguir el movimiento.

En el cine, la música tiene la misma relación que la violencia: en el curso de una escena particularmente brutal de *Mo'Better Blues* (Mo'Better Blues, 1990), una película de Spike Lee, el trompetista de *jazz* Bleek Gilliam (interpretado por Denzel Washington) toca un solo frenético en su club mientras que, a su vez, delante de la entrada de artistas, su mánager es molido a palos por unos músicos descontentos. El montaje de la escena alterna rápidamente imágenes del trompetista y planos de la «paliza», en tanto que la música no se interrumpe, lo que le otorga un sentido particular de expresión y a la vez agente de la violencia que se desata en el exterior. Algo más tarde, Bleeck sale y se pelea también. Los instrumentos musicales que lleva en las manos le sirven entonces de armas para golpear.

Otro caso en el que la música representa, a la vez, la fuerza de la vida y la que entraña la muerte, se encuentra en *El salario del miedo* (Le salarie de la peur, 1953) de Henri-Georges Clouzot, para el que Georges Auric no escribió más que algunos minutos de música, destinados esencialmente a los créditos iniciales. Como sabemos, esta historia, situada en América central e inspirada en una novela de Georges Arnaud, gira alrededor de un transporte de nitroglicerina efectuado por cuatro aventureros.

Después de dos horas y media de insoportable suspense de carretera, sin música (todo puede estallar en cualquier momento), Clouzot nos dispensa un último efecto teatral. Uno sólo de los valientes, Mario (Yves Montand) ha sobrevivido y se guarda su salario. Está contento de volver con Linda (Vera Clouzot) y en su precipitación prefiere conducir él mismo el camión que le lleva por carreteras montañosas, aun a pesar de su cansancio. La radio (tal como confirman los planos sobre el altavoz) difunde entonces el vals del *Danubio azul* tocado con un ritmo particularmente endiablado. Linda escucha la misma música en su café. Contenta por el retorno de su hombre, baila con los clientes. Mario, en el camión, se deja influir por la euforia de Johann Strauss, que refleja la suya propia, y se pone a conducir de modo imprudente, relajando su atención. Clouzot hace que se alternen rápidamente los planos de los clientes del café, que bailan y los de Mario, que conduce, todos ellos movidos por el mismo fragmento musical que proviene de la misma emisora. Por supuesto, la pérdida de control del camionero tiene fatales consecuencias: en una carretera de montaña lanza su vehículo al vacío y perece literalmente asesinado por la música, a no ser que sea por su propio movimiento suicida. El carácter a la vez exterior e interior de la música de Strauss tal como se utiliza aquí, en el filo entre lo físico y lo psicológico, lo objetivo y lo subjetivo, el fondo y la pantalla, otorga a la escena toda su fuerza.

Tomemos aún otra escena de persecución, arquetipo de la escena cinematográfica, aunque hayamos podido rastrear su origen en ciertas formas poéticas y musicales. No basta, especialmente en el cine mudo, con mostrarnos un coche que circula para expresar el sentimiento psicológico de la prisa, porque desde que existen los vehículos motorizados, la velocidad puede ser una dimensión puramente funcional y práctica. El símbolo de la velocidad no es la imagen del tren de alta velocidad rodando a 260 kilómetros por hora. Este tren va deprisa no porque tenga prisa, sino porque ésta es su función. En cambio, el caballo que galopa «hasta perder el aliento», o el coche conducido con el pedal a fondo expresan la prisa de los que llevan las riendas o el volante. La música, en una escena de persecución, servirá, pues, para expresar, sobre todo en el cine mudo, la noción psicológica de prisa, a partir de sus propios medios de expresión, noción que no surge forzosamente de la visión de una máquina o de un montaje rápido.

Hemos visto cómo la música, en la época del cine mudo o incluso en el cine sonoro de los primeros años (como *Viva la libertad* de Clair), puede adoptar un *tempo* rápido mientras los personajes se pasean tranquilamente: entonces traduce más una animación inmóvil que un movimiento lineal en el espacio. Más tarde se deducen reglas, de las que los filmes rara vez se liberan, en virtud de las cuales el *tempo* rápido de la música tiende a estar ligado a un desplazamiento físico en el espacio, de los personajes o de la cámara. Una especie de confusión surge entonces entre lo psicológico y lo físico.

La música subjetiviza

La música, en el cine sonoro «naturalista», a semejanza de la tentativa de monólogo interior de Hitchcock, intenta asegurar también la continuidad de la dimensión subjetiva y psicológica en el seno de películas en las que, especialmente a causa de la presencia de la voz y de ruidos realmente oídos, nuestra mirada tiende cada vez más a ser exterior, y en las que el cine pierde su naturaleza de sueño despierto.

Por ejemplo, ¿por qué, en un filme de acción clásica —que siempre incluye muchas escenas de diálogo—, la música viene a tapar los agujeros creados en una secuencia de transición, de un lugar a otro, en la que los personajes se callan en un momento dado? Porque los autores se dieron cuenta, en la práctica, de que, en los filmes de principios de los años treinta, el cese del diálogo creaba este «efecto de agujero», efecto que no suele darse en el teatro hablado en el que son raras las escenas mudas, y todavía menos en la literatura que, al ser un encadenamiento de palabras, no se halla expuesta a estas abruptas rupturas de registro que debe afrontar el cine constantemente.

En este contexto, la música mantiene la continuidad de la presencia humana, dé la subjetividad, y no abandona al personaje a ese mundo concreto, excesivamente concreto, que es el del cine sonoro.

Si es poco habitual que se usen ruidos para llenar esta función, especialmente en el cine clásico de los años cuarenta y cincuenta, ello se debe a que, para incluirlos es necesario hallar un pretexto realista, con lo que todo el mundo nota la intención expresiva y puntuadora, en lugar de sentir sus efectos. Ciertos decorados, situaciones o marcos naturales son, sin embargo, propicios para crear un medio sonoro expresivo, y podemos constatar que el cine recurre frecuentemente a ellos: escenas de guerra con detonaciones y explosiones, localizaciones junto al mar, con sirenas en la niebla, etc. Pero el guión debe prestarse a su inclusión.

Sin embargo, si hay algo que la música traduzca fina y ricamente, sin que ningún otro elemento del cine pueda reemplazarla en esta función, es el flujo cambiante de las emociones sentidas por un personaje. En una de las escenas más fuertes de *Encadenados* (Notorious, 1946) de Alfred Hitchcock, con guión de Ben Hecht, el nazi Claude Rains, casado con Ingrid Bergman, anuncia a su madre que ha descubierto que su esposa se ha casado con él sólo para espiarle, y la madre, confirmadas sus sospechas y su aversión por la «usurpadora» del corazón de su hijo, le escucha fríamente. La música de Roy Webb tapiza esta escena patética con diversos motivos circulares: tan pronto la sumerge en un ambiente tenso, como sugiere, sobre alguna réplica de Claude Rains asociada a un primer plano de su rostro, la «corriente de conciencia» confusa y contradictoria de sus emociones. Por ejemplo, cuando él dice: «Qué tonto he sido» (al creerse amado por esa mujer), la música expresa nostalgia por el amor en el que creyó. El estilo wagneriano utilizado tan a menudo, ese estilo continuo tan característico de la música de *Encadenados*, es muy apto para explicar esta *stream of consciousness*, cuyos movimientos son como olas que aportan múltiples significados a numerosos planos de rostros. Se trata generalmente de rostros y cuerpos sobrios en sus movimientos y en su expresión, conforme al estilo de interpretación al uso en el época, lo que permite que la música represente su agitación interior.

La partitura de Roy Webb representa aquí un caso en el que la música alcanza una ductilidad y fluidez absolutas: ningún tema alcanza claramente a la conciencia del oyente. La escritura *legato* es la regla: ningún acorde acentuado viene a romper el tejido de este discurso continuo. Esta consistencia uniformemente líquida creada por una orquestación difusa, así como por la escasez de notas marcadas y de elementos puntuados o *staccato*, es particularmente sorprendente si escuchamos estas músicas en disco, separadas de las imágenes, de los ruidos y de los diálogos.

Tal opción de «fusión» de la música en una continuidad que ella contribuye ampliamente a crear pudo ser interpretada por la crítica modernista de los años setenta en términos de ideología de la transparencia y de la ilusión. Incluso se creyó que el cambio total de esta opción en su contrario —la puesta en evidencia de los elementos y los procedimientos como tales— constituía un elemento de «deconstrucción» y de desmitificación, al servicio de la lucidez. Sin embargo, hemos podido constatar enseguida que el reverso de este estilo, tratándose de la música, era bastante encantador y distaba de ser instructivo y distanciador. Un cine como el de Sergio Leone es, en efecto, en todos sus aspectos (entre otros y en primer lugar, por la concepción de la música de Ennio Morricone), un cine en el que todos los elementos están separados y se pueden oír con claridad, y en el que podemos aislar la música del resto del filme (hasta el punto de ser capaces de silbarla a la salida) o aislar el montaje de la acción a la que da ritmo, etc. Ello conduce a un cine de efectos. A la inversa, si en ciertos filmes de los hermanos Taviani, como *Padre Padrone* (Padre Padrone, 1977), la música aspira a crear una reflexión mediante efectos sabiamente calculados de choque cultural (el inefable *Danubio Azul* suena sobre paisajes áridos y pobres de Cerdeña), ello se debe a que el conjunto de la puesta en escena y de los diálogos van en el mismo sentido. No obstante, incluso en este mismo caso, quién sabe si el poder psicológico de la música y del ritmo no es a veces el elemento más fuerte, que crea un movimiento que sumerge a la reflexión crítica.

El corazón palpitante del filme

Los caminos de la música y los del cine se cruzan a veces de un modo extraño. En 1959, o a lo más tardar en 1960, el autor de este libro pudo asistir, siendo niño, en una pequeña sala parisina, a la proyección de un filme presentado en la época como comercial pero que, al igual que para muchos otros espectadores, iba a perseguirle toda su vida, porque por más veces que la viera, bajo un ligero barniz de aventura policíaca, la película seguía cargada con la misma seducción invencible y con el mismo romanticismo. Este filme no era otro que el famoso *Con la muerte en los talones* de Hitchcock. El cartel, que representaba a un hombre que huía por un paisaje vastísimo, atacado por un avión de hélice, anunciaba una obra espectacular y de pura fantasía.

En adelante, una imagen aislada había de atormentarnos, aunque de hecho no se trataba de una de las imágenes más destacables: se trataba tan sólo de un plano subjetivo del jardín de la rica propiedad a la que el héroe, un publicista al que toman por espía, es conducido en coche contra su voluntad. Este plano en movimiento se encuadra en el cristal, como si lo estuviera viendo el protagonista. La propiedad es hermosa, el tiempo claro, y el protagonista sólo es para nosotros aún un personaje hueco, sin espesor humano. ¿Por qué, pues, nuestro corazón palpita al evocar esta simple imagen? Este latido —la autopsia, o mejor dicho, la ecografía hecha posteriormente de esta película a partir de una copia de vídeo, lo revela claramente— proviene de la música, está representado por la música.

Observamos a Cary Grant, al que acaban de arrancarle de su rutina diaria, sus costumbres, sus compromisos, y que se encuentra brutalmente en peligro de muerte: el actor, tal como le pidió Hitchcock, mientras dura su aventura se mantiene frío y cáustico, circunspecto, sardónico, cerrado. El palpitar de su corazón se sugiere solamente mediante la música, una figura cromática en tresillos en las cuerdas, atormentada y obsesiva, que se retuerce en el espacio de una octava en modo menor. Es una figura que, paradójicamente, el compositor asoció al personaje del «malo», Townsend, interpretado por James Mason, con quien el protagonista está a punto de encontrarse.

¿Podemos, por tanto, pretender que Bernard Herrmann, el compositor de la música, era en esta obra el corazón de Alfred Hitchcock? Poco importa. A decir verdad, sólo cuenta el filme.

En esta obra admirable, perfecta, brillante, distinguida y totalmente inverosímil —querida como tal— aparecen incontables escenas en las que la música encarna al corazón ardiente del filme. Este último, no obstante, deberá depositar su emoción en algún elemento. Este elemento no será la causticidad distanciada del protagonista interpretado por Cary Grant, sino que será, como sucede a menudo en Hitchcock, la mirada de los malos. Tal como François Truffaut ha observado acertadamente en sus escritos sobre Hitchcock, en la obra de este último, los personajes más emotivos y emocionantes son precisamente los «malos»: la mirada angustiada, perdida, de James Mason; la mirada fija y penetrante de su acólito, interpretado por Martin Landau.

Igualmente cabe preguntarse si en este tipo de cine no hubo un efecto de vasos comunicantes y de complementariedad poco ponderado, entre el estilo del filme y su música. Muchos cinéfilos admiran (con justicia) la sobriedad de montaje, de realización y de interpretación de los filmes americanos de la época, ese carácter casi objetivo y liso, que hace de ellos auténticos clásicos, pero clásicos cuyo efecto narrativo y emocional es aún muy fuerte. Al mismo tiempo, a veces esos mismos cinéfilos deploran los excesos de la música, sus exageraciones expresivas, como si se tratara de una mancha entre tanta perfección. Tal vez, en esto, se muestren inconsecuentes e ingratos con respecto a estas músicas. Porque, sin duda, sólo en la medida en que la música asume cierta expresividad, los otros elementos —interpretación de los actores, planificación, estilo del diálogo— pueden seguir siendo sobrios, aparentemente transparentes y «sin efectos».

Un ejemplo, muy característico y del que se podrían encontrar cientos de equivalentes en este cine, es un plano del *thriller* de ciencia ficción dirigido por Don Siegel *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Invasion of the body snatchers, 1956), en el que el protagonista, un médico, es llamado por un amigo que le enseña una extraña cosa cubierta con un trapo, que está depositada sobre el billar de su comedor. Muy sobrio y profesional, el médico (interpretado por Kevin McCarthy) levanta el trapo en cuestión. Aquí, su cara no expresa nada, la cámara que filma la escena en plano general permanece inmóvil, al igual que los personajes contenidos en la imagen, sin que sea visible lo que aparece ante los ojos del protagonista. Sobre esta imagen de una simplicidad y claridad absolutas, tanto en la interpretación de los actores como en la puesta en escena, explotan entonces, en el silencio mantenido por los personajes, acentos sinfónicos apocalípticos y convulsionados debidos a la pluma y a la batuta del director de orquesta de un músico a menudo menospreciado en las historias del cine, Carmen Dragon. La secuencia se convierte entonces en un efecto teatral.

Hoy es fácil considerar que la realización sobria de Siegel y la hipersensibilidad de la música de Dragon resultan antagónicas; pero ¿por qué no considerarlas como interdependientes? Sin música, este plano no expresa nada: ni siquiera narra nada. Sólo la música permite que la puesta en escena tenga esa claridad y eficacia que tanto admiramos hoy en día.

Esta observación se encuentra corroborada por películas equivalentes de los años sesenta, en las que la música tendió a ser más objetiva e independiente, en tanto que contrariamente, la interpretación de los actores evolucionó hacia cierto expresionismo. Una vez más, la concepción de la música nos parece indisociable de la concepción general del filme.

Efecto empático, efecto anempático

En los análisis más sumarios, se atribuye a la música de cine un papel de apoyo emocional, en general. Sin embargo, este papel es asegurado por la música, a nuestro juicio, de una manera más compleja de lo que se suele creer. Ello nos condujo en 1985, en *Le son au cinéma*, a crear las nociones de música empática y música anempática.

Llamamos efecto empático al efecto por el cual la música se adhiere, o parece adherirse directamente al sentimiento sugerido por la escena, y en particular al sentimiento que supuestamente están experimentando determinados personajes: dolor, preocupación, emoción, alegría, amargura, felicidad, etc. Es el

ejemplo que normalmente se suele llamar «redundante». En bastantes casos, como acabamos de ver, este efecto de redundancia funciona según el principio del valor añadido. Una escena inmensa visualmente en una atmósfera neutra, pero «coloreada» de alegría o tristeza mediante la música, parecerá explicar por sí misma este sentimiento, sin necesidad aparente de la música. Inversamente, como en el ejemplo citado de *La dolce vita*, la própia música será «coloreada» de cierta manera por la escena a la que esté asociada. Así, imágenes y música exacerban recíprocamente su expresión.

De hecho, el efecto empático de la música sólo funciona si alguna cosa en la escena, un elemento visual o rítmico, «atrapa» a la música y la retiene. En el filme de Siegel, tanto el propio guión como el diálogo se prestan a ello: el protagonista está preparado (por la insistencia de su amigo escritor que le ha molestado en plena velada), para descubrir algo extraordinario. Por otra parte, la imagen que ya hemos descrito lleva consigo, en su neutralidad, elementos listos para «recibir» el efecto de la música: es el caso de su iluminación, discretamente dramática, con zonas de sombra. Sin embargo, cuando la imagen y el guión rechazan a la música completamente y no le dejan espacio alguno para resonar, ni siquiera una mirada o un lugar en los que depositar tal sentimiento, el efecto «empático» rebota y se pierde como tal.

Por otra parte, llamamos «anempático» (con «a-» privativa) el efecto no de distanciamiento sino de emoción multiplicada, por el que la música, tras una escena particularmente dura (asesinato, tortura, violación, etc.), afirma su indiferencia, continuando su curso como si nada hubiera pasado. Aquí, la indiferencia se marca a menudo mediante cierta regularidad rítmica y cierta ausencia de contrastes de intensidad, de fluctuaciones de nivel, de fraseo. Es el caso de las innumerables escenas de asesinato en las que el crimen o el horror aparecen al son alegre de un organillo o de una pianola, como en *Extraños en un tren* (Strangers on a train, 1951, de Hitchcock), o de las imágenes del horror atómico que se suceden a ritmo de vals (*Hiroshima mon amour*, 1959).

Por una vez, permítasenos citarnos a nosotros mismos: «Así, pues, esta indiferencia de la música no es una anomalía, una forma pervertida del mecanismo de la emoción; es el fondo sobre el que se destaca cualquier emoción. La música anempática, de algún modo, corresponde a un simple cambio de encuadre: en lugar de ocupar todo el campo con la emoción individual del personaje, nos muestra la indiferencia del mundo que le rodea. Desde esta perspectiva, la intensidad emocional no disminuye, al contrario, sino que se eleva a otro nivel. [...] A fin de cuentas la indiferencia llevada al extremo, y en este sentido, la indiferencia de la música, es siempre la indiferencia de la madre» (*Le son au cinéma*, pág.125).

Sin analizarlo en estos mismos términos y sin nombrarlo, Adorno y Eisler ya habían percibido este efecto y lo habían relacionado justamente con la ópera, de donde procede. Es un viejo procedimiento de contraste dramático que también encontramos en algunas novelas (la muerte de Madame Bovary, con una canción vulgar de fondo): «Busoni, en su *Proyecto para una nueva estética musical*, [...] llama la atención sobre el final del segundo acto de los *Cuentos de Hoffmann*, en el palacio de la cortesana Giulietta, en el que un duelo sangriento y la huida de la heroína con su amante jorobado se acompaña con la impasible y monótona ternura de una barcarola. La mística, al no tomar parte en la acción inmediata, expresa la fría indiferencia de las estrellas hacia las que mira el moribundo. Es como si la música estuviera cuajada en el decorado. Tales efectos son posibles en casi todos los filmes» (*El cine y la música*, trad. cast., pág. 45).

Los autores de esta obra ponen el ejemplo del filme de Victor Trivas *Dans les rues* (1930) en el que un «sangriento ajuste de cuentas» se desarrolla al son de una música «tierna, triste, más bien translúcida». Es cierto que el decorado de la acción es un «paisaje de principios de primavera», lo que permite a los autores racionalizar el efecto, como si se tratara de un contraste entre el lugar y los acontecimientos. Adorno y Eisler, en efecto, intentan dar a este método anempático, tan del gusto del cine, un sentido intelectual e ideológico. Significaría que «quienes cometen atrocidades son ellos mismos unas víctimas». ¡De acuerdo! Pero en el caso de la película de Hitchcock, el desconocido del North-Express no aparece en ningún caso como una víctima, sino solamente como un psicópata.

Una aplicación clásica de este efecto es la utilización «anempática» de la música de Bach, tomada como símbolo de serenidad, por ejemplo el movimiento lento del *Concierto italiano* tocado al piano, que el psiquiatra caníbal Hannibal Lecter, ideado por Thomas Harris, tiene puesto en su cassette mientras asesina salvajemente a dos policías (*El silencio de los corderos* [The Silence of the Lambs, 1991], dirigido por Jonathan Demme).

Creemos que este efecto, cuyo principio es anterior al cine, no obstante adquiere en las películas un sentido más fuerte, inmediato y agudo a causa del carácter indiferente, mecánico y regular propio del paso de la película o de la cinta de vídeo, al cual nos remite.

El cine permite también mostrar la música en tanto que ineludiblemente grabada, fijada en su desarrollo. Desde *Public Enemy*, la imagen clásica del tocadiscos que emite una música sentimental con una indiferencia total respecto a un drama en curso, debe toda su fuerza, a nuestro juicio, al hecho de que consciente o inconscientemente remite a la circunstancia de que estamos asistiendo

también a un fenómeno calculado, cronometrado y calibrado casi al segundo: el propio filme.

Al mismo tiempo, dado que la música está grabada, el director puede hacer escuchar y controlar de manera precisa el modo fluctuante en el que ésta es ejecutada, y hacer de esta fluctuación pasajera, pero definitivamente fijada, un nuevo elemento de emoción.

En una bella escena de *La doble vida de Verónica*, una pieza para piano, muy sentimental, de Zbigniew Preisner acompaña, como «música de fondo», un número de marionetas presentado en una sala llena de niños, y en el que, a imagen del director del filme, el artista saca de una caja un delicado muñeco articulado al que da vida por un instante, antes de dejarlo caer y morir. La manera en que esta música, bajo los dedos del invisible pianista que la ha grabado para el filme, es al principio dubitativa y después vehemente para finalmente extinguirse, no tanto por su escritura como por su ejecución, es conmovedora, porque estas fluctuaciones evocan la propia fragilidad del destino humano. ¿Es necesario admitir que es la ejecución y no la escritura de la música lo que nos conmueve? Ello supondría no haber entendido nada acerca de lo que es actualmente la música cinematográfica: nunca es una u otra la que aporta efecto y da sentido, sino la cooperación y la ocasional desviación entre una y otra. Por ejemplo, una música tranquila y regular, tocada con una fuerza creciente y después declinante, posee en el cine un poder particular. El fragmento lleva consigo grabados la fragilidad y lo efímero de un momento de ejecución.

La música en el cine tiene que ver también con efectos de intermitencia, de interrupción, de silencio abiertos en el continuo verbal (la escena de Kieslowski no tiene diálogo), en el que su presencia resuena de una manera particular, en tanto que, simétricamente, la música hace resonar, en un silencio especial, las palabras sobre las que se interrumpe. Vamos a aportar un ejemplo de ello.

En *Roma, ciudad abierta* (Roma città aperta, 1945) de Roberto Rossellini, un oficial alemán sale de la habitación en la que acaba de asistir a la tortura de un miembro de la resistencia comunista, y entra en otra habitación en la que se encuentran otros militares alemanes, con los que discute acerca de su guerra perdida y de la «estirpe señorial». Durante este tiempo, un militar interpreta, de modo negligente y precipitado, en un piano un poco desafinado, un vals de Chaikovski con un arreglo grandilocuente. El piano produce un efecto de contraste con el horror de la situación paralela. Entonces, uno de los oficiales proclama frases derrotistas y sediciosas sobre el fracaso de la ambición nazi. El momento en que sus declaraciones escandalizan a sus compatriotas, que protestan airadamente, viene marcado por una interrupción en el vals tocado fuera de campo, como si el propio intérprete no pudiera soportar lo que se ha dicho: en el silencio reprobador así creado —mediante el cese de la música frívola— las frases del comandante suenan aún más acusadoras.

Evidentemente, se ha colocado una música en la escena para que su interpretación dibuje un amenazador y terrible vacío alrededor de las palabras del militar.

Algo más tarde, el miembro de la resistencia torturado muere ante los ojos de sus verdugos y de un cura italiano que bendice a la víctima y maldice a los fascistas, mientras una música sinfónica trágica (de Renzo Rossellini) acompaña su acusación. Un oficial alemán llega de la otra habitación, acompañado por una mujer borracha. Entonces reaparece, como un soplo, el mismo vals de antes; pero este vals persiste y no se interrumpe cuando la mujer, aturdida por el alcohol, descubre la presencia del cadáver ensangrentado, grita y se desmaya.

La música se para, la música continúa: ambas figuras se utilizan para un efecto casi idéntico y simétrico, a pocos minutos de distancia, y con el mismo material musical.

Asesinato y canción

A menudo, las canciones de los filmes acompañan escenas de horror o de asesinato, ya que simbolizan, en el tejido continuo del filme, algo finito, cerrado sobre sí mismo, pasajero en el tiempo, y susceptible, por eso mismo, de encerrar en sus compases y en su letra algo eterno.

Por ejemplo, la escena-clímax de *La golfa* (1931) de Jean Renoir, que ha sido tan bien analizada por Jean Louis Leutrat en su obra consagrada a este filme, narra el asesinato de Lulu por el hombre a quien ha embaucado y estafado, el pobre Legrand (Michel Simon). El momento del asesinato, cometido en el interior de un inmueble, está «engarzado» con una canción callejera que se desarrolla paralelamente, una balada que siguen, inconscientes del drama, unos holgazanes reunidos a los pies del edificio. Como subraya Leutrat: «No sólo la duración de la escena [del asesinato] coincide con el desarrollo de la canción, sino que además la forma cerrada y repetitiva de ésta constituye un núcleo intensamente dramático en el interior de la continuidad del filme» (*La chienne*, pág. 35). El autor subraya el doble sentido de la letra de la canción y el paralelismo que establece con la acción simultánea: «La súplica “Sé buena, oh mi bella desconocida” remite a la situación presente, mientras que la que la sigue, “Ten piedad de mí” anuncia el final del filme, la conversión de Legrand en un vagabundo.[...] La balada reviste diversos significados según el momento en que se escucha. Aparece desde que Legrand descubre que ha sido embaucado. Cesa después de la partida del personaje. Aunque entonces el cantante se para, la violinista y el guitarrista siguen y acompañan la llegada de Dédé [el protector de Lulu, a beneficio del cual ésta explotaba a Legrand y se atribuía sus cuadros], hasta que éste abandona también la escena. Enseguida se establece una relación entre la letra de la canción («Si paso bajo tu ventana, cual un galán trobador») y el diálogo que se desarrolla en la habitación y que evoluciona rápidamente hacia los insultos. [...] Esta relación es de oposición y de contraste» (pág. 38).

Añadamos que esta escena (en la que, como señala Leutrat, la idea de Renoir era tratar globalmente el espacio de la habitación y el de la calle en una simultaneidad operística), reposa sobre el hecho que Legrand y Lulu, asesino y víctima, parecen no ser conscientes de la balada que les hace actuar o que, en todo caso, crea el marco del drama, dejando en el aire (y ahí está su fuerza) el enigma de si están o no determinados por la canción.

No es de sorprender que un director como Alfred Hitchcock haya jugado muchas veces con la idea de una canción o una cantata ejecutadas u oídas simultáneamente con la acción, encontrando en ellas cada vez nuevos recursos de contraste, de paralelismo, de similitud inconsciente, de influencia sobre los personajes o de advertencia no escuchada. Es el caso de *Alarma en el expreso* (The Lady Vanishes, 1931), con la canción codificada «transportada» por la anciana espía; de las dos versiones *El hombre que sabía demasiado* (The man who knew to much, 1934, 1956); de *La ventana indiscreta*, con el vecino compositor que construye poco a poco el *love theme*... del filme; o de *Los pájaros* (The birds, 1963), con la cantinela repetitiva balbuceada en la escuela mientras Tippi Hendren espera fuera el final de las clases, sin saber que detrás de ella una legión de pajaros se está juntando, en paralelo con la canción).

Música efusiva

La acción de *Cantando bajo la lluvia*, como sabemos, se desarrolla en el período de transición entre el cine mudo y el cine sonoro. El filme, escrito con mucho ingenio por el tándem de guionistas Betty Comden y Adolph Green, aprovecha la ocasión para parodiar amablemente a los filmes mudos que se hacían entonces, y especialmente a los de «capa y espada», románticos y acrobáticos, que interpretaba, en los años veinte, Douglas Fairbanks. Don Lockwood, interpretado por Gene Kelly, forma con Lina Lamont (Jean Hagen) una pareja modelo de la pantalla muda. El éxito de *El cantante de jazz* les obliga a volver a rodar precipitadamente su último filme y a convertirlo en sonoro. Después de muchas peripecias cómicas debidas a la voz chillona de Lina Lamont y a la inexperiencia general de todo el equipo en el campo del sonido, se realiza un preestreno del filme con público. Éste, que antes admiraba ciertas escenas, por muy estereotipadas que fueran, y aunque no incluyeran ninguna palabra audible sino una música dramática, ahora que escucha realmente lo que los personajes están diciendo las encuentra insoportables, ridículas e inaudibles. Ello se debe, evidentemente, a que la voz de la actriz, revelada por el sonoro, es chillona, y a que el micrófono amplifica grotescamente el más mínimo ruido, pero también a que el cine sonoro hace que ya no sea posible —al menos del mismo modo— que aparezca cierta dimensión que el cine mudo podía manejar, fácilmente, heredándola de la ópera: la *efusión*.

Podemos hablar de efusión cuando la exuberante plenitud, la intensidad de un sentimiento suscitan una expresión, una exteriorización que sobrepasa los límites del tiempo y del espacio ordinarios. En el filme, cuando el espadachín interpretado por Don Lockwood cubre de ardientes besos el brazo de Lina Lamont, subiendo hasta su cuello sobre un fondo musical, la escena es del agrado del público. Sin embargo, en la versión hablada, cuando lo hace de nuevo, repitiendo literalmente, tres veces, *I love you, I love you, I love you*, ese mismo público estalla en carcajadas. La lección de esta escena es que el naturalismo propio del diálogo hablado no puede ser vehículo de la efusión. La «salvación» del filme, en *Cantando bajo la lluvia*, consistirá en transformarlo en una comedia musical, para convertir en canciones las malditas palabras.

La música, aquí, tiene la función de divulgar la emoción que nace de la historia, de la expresión de los rostros, de las miradas, de los gestos y de las palabras, más allá de los límites espacio-temporales concretos en los que estas canciones, gestos o expresiones se ven obligados a confinarse.

El cine y el aria de la carta

En un filme que conserva el uso del discurso hablado y donde los personajes hablan en prosa, lo cual es el caso de la mayoría de obras sonoras o «habladas», el equivalente más próximo al aria de la ópera clásica es la escena de lectura de una carta, tanto si se lee en voz alta como si se recita interiormente, tanto si se nos muestra el momento de su escritura como si se descubre ya terminada, tanto si se escucha a través de la voz de su autor (incluso cuando la lee su destinatario) como si se hace por medio de la de su lector.

La carta (o si no, en un filme como *Taxi Driver*, que utiliza ambas situaciones, la página de un diario íntimo) representa para el cine el equivalente de un monólogo teatral u operístico; escapa a las limitaciones naturalistas del diálogo cinematográfico, y permite incluir entre las palabras suspensiones, silencios, suspiros y omisiones que las envuelven y alargan. No es de extrañar, pues, que los momentos álgidos de la obra de uno de los directores más interesados por la mística, Max Ophuls, sean dos en los que una voz femenina, íntima y emocionada, lee una carta. En *Carta de una desconocida* (1948), el espectador oye esa carta recitada por la voz de quien la envía, en el momento en el que su destinatario la lee: el hombre a quien la remitente amaba y de quien ha tenido un hijo sin que éste lo sepa; pero esta voz es la de un fantasma: «Cuando lea usted esta carta, ya estaré muerta». En *Madame de...* (1953), otra carta, escrita en el curso de un viaje en tren, no se envía, sino que se rompe en pequeños trozos que se arrojan por la ventanilla. Esos trozos de papel que portan palabras que escuchamos recitar, vuelan y se mezclan —sublime metáfora cinematográfica— con los copos de una interminable nevada en un paisaje alpino, una nieve que llora como lo hace el amor. En ambos casos, la música, respectivamente de Daniele Amfiteatrof y de Georges Van Parys, desempeña la función, a la vez modesta y preciosa, de «despegar» la voz hablada de las imágenes sobre las que resuena, de los límites naturalistas, de los límites del tiempo y del lugar concreto.

El momento de la carta, magnificado por la música, se convierte entonces en el equivalente de una verdadera aria, escuchada como si se recitara interiormente, en una intimidad conmovedora.

6. La música como mundo

La música del mundo

El cine es más receptivo a la diversidad de músicas de los cinco continentes, cultas y populares, que ningún otro género dramático. lo que fatalmente le ha conducido a intentar representar esta utopía: la música del planeta, utopía que podemos descubrir incluso en los pliegues de los filmes más frívolos.

Así, *Nace una canción* (A song is born, 1948) —estrenada en Francia con el título más bien enrevesado de *Si bémol et fa dièse*, posteriormente casi nunca repuesta y visible solamente en cinematecas, hasta que el video-cassette permitió redescubrirla—, es una amable comedia construida en torno a Danny Kaye, que no forma parte de las consideradas obras mayores de Howard Hawks. De hecho se trata del *remake* que el director hizo sobre su propia comedia policíaca *Bola de fuego* (Ball of fire, 1941), trasladando al medio musical una historia construida inicialmente en torno al lenguaje. Allí donde se mostraba a eruditos maravillados por descubrir el argot, ahora se tratará de dignos musicólogos que tienen la revelación del *jazz*. Todo ello nos incita a otorgar a esta obra la atención que merece.

Si dejamos de lado su intriga policíaca sin pretensiones, que no es precisamente novedosa, *Nace una canción* es, en efecto, desde el punto de vista de la música, un filme apasionante. No sólo porque nos ofrece en algunas escenas la ocasión de admirar el arte de Louis Armstrong o de Lionel Hampton al vibráfono, sino también porque su tema es nada menos que la universalidad de la música.

En una vieja y simpática escuela de música, unos profesores preparan una enciclopedia. Sus asistentes, negros, les hacen descubrir el *jazz*, por el que se entusiasman, y deciden incluirlo en su trabajo. Al mismo tiempo, no desisten de introducirlo en un cuadro histórico, y someterlo a sus esquemas.

Avant la lettre, aparece aquí una idea muy actual, la de la *world music*, la música del mundo: en el curso de una escena en que todo el equipo graba un disco en tiempo real para la enciclopedia, Danny Kaye cuenta —con la ayuda de ejemplos musicales que anuncia y que interpretan uno tras otro una cantante y los instrumentistas, superponiéndose hasta formar un conjunto a la vez dispar y ordenado —el nacimiento (imaginario) de la canción: al principio el *beat* africano, después la melopea, etc., más adelante la letra, todo ello fundido en una simpática cohabitación planetaria.

El desenlace es altamente simbólico: habiendo sido tomados como rehenes por bandidos que les apuntan con sus armas, los miembros de la escuela buscan en vano una manera de liberarse. Entonces Danny Kaye recuerda que algunos días antes, en el curso de una sesión de *jazz*, las vibraciones musicales habían conseguido hacer caer un pesado instrumento circular colocado sobre las estanterías de la biblioteca, instrumento que, por suerte, ahora se encuentra sobre el sillón desde el que les vigila uno de los gángsters. Rápidamente deciden ponerse a tocar ante los bandidos, con un pretexto cualquiera. Todos unen sus esfuerzos, *jazzmen* y eruditos, blancos y negros, para producir un alboroto rítmico que acabará por hacer caer la «rueda» sobre el gángster, y por desnucarlo. La música ha desplegado su poder físico, pero para ello ha sido necesario convertirla en un ruido rítmico global y primario, el mismo del que habría surgido, según la genealogía fantástica contada en la escena antes citada.

Por supuesto, ésta es una versión cómica del episodio de las murallas de Jericó ante las cuales Josué hizo tocar las trompetas, de manera que «la séptima vez las murallas cayeron» (Hugo). Pero es también una manera de plantear la cuestión del mínimo común denominador de la música, es decir, el ritmo. La variedad de colores y formas del mundo musical, de la música como mundo, no es tan fácil de agrupar y fusionar, porque desemboca en el equivalente del blanco o del gris que, en teoría, es el resultado que se obtiene al hacer girar un disco de colores.

Unos cuarenta años más tarde, un filme cuya música, debida a Ennio Morricone, tuvo cierto éxito en disco e incluso en los mítines políticos, *La misión* (The Mission, 1986) de Roland Joffé, replanteaba, en términos algo diferentes, el tema del mestizaje musical.

Tomando como protagonistas a misioneros jesuitas del siglo XVIII, deseosos de integrarse en la cultura del Nuevo Mundo, la historia nos muestra niños guaraníes cristianizados cantando música clásica. Morricone compuso para la ocasión una partitura que se sitúa en este espíritu de mezcla de voz y de sonoridades europeas e indias como un *collage* polirrítmico de estilos. Podemos pensar que los indios a los que vemos cantar en plena selva, y que por supuesto lo hacen mediante *play-back*, tienen una voz demasiado pulida y forman un conjunto demasiado armonizado, pero ésta es precisamente la idea: esta utopía musical, esta reconciliación de las «culturas» no podrá durar, y va a ser barrida, como lo será también trágicamente la propia misión por orden de las autoridades políticas y eclesiásticas de España y Portugal.

A fin de crear esta música que sólo el cine podía suscitar, el compositor toma a la vez una pequeña formación sudamericana, el grupo Incantation y a la Orquesta Filarmónica de Londres. El crítico musical del mensual *Première*, François Tressour, describe muy acertadamente estas singulares combinaciones: «Tam-tams, tambores, flautas de Pan, maracas y guitarra son siempre la base rítmica de los cantos de la iglesia, así como largas y bellas olas inquietantes de la cuerdas, que adquieren protagonismo en algunos momentos, cediendo su lugar en otros [...] En el fragmento titulado *Así en la tierra como en el cielo*, el fondo de cuerdas y la melodía romántica de una flauta se encuentran poco a poco sumergidos por coros que cantan en el mismo *tempo* pero doblando y en síncopas, puntuados solamente por un timbal en el tiempo fuerte, y siempre sostenidos por los bongos, exotismo obliga». Aquí, el crítico hace lo que puede para dar cuenta de este sorprendente castillo de naipes musical, frágil y seductor, edificado con ocasión de este filme, que se presenta ahora como una yuxtaposición de colores, que no se trata ya de fundir entre sí.

Entre *Nace una canción* y *La misión*, se expresa un poco el final de la utopía, mantenida aún por el cine de los años cincuenta —ciertamente, al precio de cierta descafeinización y folclorización de las músicas negras—, de la universalidad de la música. Salvo pocas excepciones —como el mensaje en escala «pentatónica» enviado por Spielberg en *Encuentros en la tercera fase* (Close encounters of the third kind, 1977) a los extraterrestres en nombre de toda la humanidad— esta utopía será sustituida por la idea de una simple yuxtaposición abigarrada de instrumentos, de modos, y de colores, que resultará a veces bastante convincente, como el trabajo de Peter Gabriel para *La última tentación de Cristo* (The last temptation of Christ, 1988) de Martin Scorsese. Ocurre que, entre tanto, el disco nos ha revelado, como los productos importados, los «sabores» fuertes y característicos, los gustos de todas las sonoridades del mundo, dejándonos la nostalgia de aquel tiempo en que gracias únicamente a la música, especialmente la música de baile sudamericana, se «viajaba» a países que aún podían antojársenos encantadores.

El «país cine»

Brazil es el nombre de un tema popular del compositor Xavier Cugat, auténtico símbolo de la canción ligera, evocador de delicias tropicales. También es el título de un filme de anticipación de Terry Gilliam, *Brazil* (Brazil, 1985), sobre una sociedad sofocante y burocrática entre Orwell y Kafka. El director de esta película, convertida en mito para la generación de los ochenta (aunque no sea nuestra preferida entre las de este director, lleno de talento y sensibilidad) cuenta cómo tuvo la idea de hacer un filme en el que precisamente se escucha esta canción: «Hace varios años, buscaba decorados naturales [...] y una noche fui a un lugar de Gales llamado Port Talbot. Un lugar muy feo, triste, en una región minera, la imagen de una cotidianidad desesperante. Fui a la playa, una especie de vertedero, y allí, un tipo provisto con una radio portátil escuchaba esta música tan alegre, tan sincopada, evocadora de evasión latina. Ésta es la imagen de la que salió todo el filme; y quise que el título fuera el de esta canción, a pesar de todas las objeciones» *(Positif*, n. 289, marzo de 1985).

Nada puede resumir mejor el cine, a veces, que este tipo de ideas, que enfrentan la realidad del mundo con la iluminación pasajera de una música que perfora la mediocridad ambiental. Las películas que lo utilizan pertenecen a lo que podríamos llamar el «país cine», ese país que tan bien sabe transportarnos de este mundo a otra parte, confrontando lo concreto y lo ideal. En la obra de Tarkovski, es la luz del *Himno a la alegría* de Beethoven que emerge, como una promesa, del ruido de un tren que oímos pasar desde una miserable choza (*Stalker*, 1979). Pueden ser también unas frágiles notas de flauta dulce, minúsculas en el vasto mundo, que logran hacer llorar a la criatura de Frankenstein. O Patrick Dewaere que escucha el viejo sonido, como filtrado, ahogado, pero siempre evocador de un mundo mejor, de la *Moonlight Serenade* de Duke Ellington, mientras está viviendo una sórdida existencia de representante en un suburbio invernal (*Serie negra* [Série noire, 1979], de Alain Corneau). O, finalmente, el protagonista de *Cabeza borradora* (Eraserhead, 1977) de David Lynch, Henry, que vegeta en una especie de infierno industrial habitado por gritos, rugidos tempestuosos y zumbidos de máquinas, en el que a pesar de todo, se eleva imperturbablemente alegre el sonido del órgano cinematográfico de Fats Waller. Podríamos alargar la lista infinitamente, sin olvidar aquellas películas en las que la iluminación musical se reduce a casi nada: véanse los «filmes carentes».

Filmes carentes

La narrativa cinematográfica, como ha demostrado Noël Burch, necesita muy poco para funcionar y mantener en vilo al público, por lo que nada o casi nada es indispensable en un filme, incluida la música. Así como hay películas sin hombres, sin mujeres, con personajes mudos —*La isla desnuda* (Hadaba no shima, 1960), de Kaneto Shindo; *Libera Me* (1933), de Alain Cavalier—, películas sin montaje, o casi, y películas en que la pantalla permanece en negro o vacía las tres cuartas partes del tiempo (*L'Homme atlantique* [1981], de Marguerite Duras), hay películas sin música, a veces bastante hermosas, como *La Marquesa de O...* (La Marquise d'O..., 1976) de Eric Rohmer o *Cuatro de infantería* (1930) de Pabst. La cuestión es si este «sin música» es pertinente o es neutro, y si contribuye activamente al carácter del filme.

Podríamos sostener que, en el marco del cine sonoro, no hay ninguna película cuya ausencia o casi ausencia de música sean neutras. En *Nazarín* (1958) de Buñuel, la rareza de la música aparece, en esta historia religiosa, como el rechazo a encarnar una trascendencia. En el bello filme pacifista sobre la primera guerra mundial que es la obra de Pabst antes citada, una nota de música, aunque fuera presentada por mediación de un gramófono, habría representado una luz de esperanza que el autor rechazaba. De manera general, muchos filmes que representan un mundo catastrófico, sin esperanza o sin Dios, como *El dinero* (L'Argent, 1983) de Bresson, señalan la ausencia de la música, reduciéndola a un «detalle» significativo por su extrema fragilidad.

No obstante, también encontramos comedias u obras llevadas a la pantalla que podríamos calificar de «sin música», en las que la presencia muy episódica de la música (limitada a los créditos) no es en absoluto significativa. Es cierto que el flujo verbal llena abundantemente el tiempo (en numerosos filmes de Rohmer, por ejemplo), mientras que en las películas de exteriores y de movimiento, como son las obras de Pabst, Bergman o Buñuel, antes citadas, los planos sin palabras, las imágenes de desplazamientos mudos sugieren —por un reflejo condicionado, sin duda, derivado del hábito de los otros filmes— la presencia posible de una música que no oímos.

Vayamos aún más lejos: en los casos en que la música no aparece, como ocurre en la obra de Bresson, a no ser de forma fugaz y como música tocada —por ejemplo, el fragmento de Bach tocado brevemente por un anciano en *El dinero* con un instrumento doméstico — y grabada con sonido «real» en una habitación pequeña, circunscrita, la música así materializada ¿conserva su poder de transcender y de dirigir? Sí y no. Evidentemente, cuando Bresson —a la inversa de Jane Campion en *El piano*— somete las notas del instrumento a la misma ley que a los demás sonidos, confinándolas entre las paredes de un austero apartamento, limitándolas en los confines de un mediocre piano de pared y sujetándolas a los dedos de un aficionado, cuando dispone, en definitiva, todos los elementos para conseguir que la música no destaque, la trata de un modo totalmente materialista. Lo mismo ocurre en *El diablo probablemente* (Le diable probablement, 1977), cuando una melodía de Monteverdi surge de un tocadiscos que unos «ocupas» llevaron a una iglesia. Sin embargo, al tiempo, presentar así la música es afirmar más aún la voz que, en el interior de ésta, invita a superar los límites de este mundo. Bresson presenta la música como una reivindicación, por amortiguada que sea, del alma, en una realidad espantosa consagrada al mal, al dinero y a lo peor. Incluso aunque el vaso de vino, que el pianista aficionado coloca sobre el piano y cuya caída interrumpe la música, signifique la ruptura, la bofetada a este idealismo, la música continúa viviendo.

El vivero musical

En principio, la música habita con los personajes. Por tanto, en este aspecto es un elemento del guión: incluso cuando no es un elemento de la historia, permite caracterizar el medio en el que se desarrolla la acción, la clase social a la que pertenecen los protagonistas, cosas para las que el cine recurre a estereotipos inmediatos, comparables a los que utiliza en el campo del vestuario, de los decorados, la gestualidad o el diálogo.

En un filme policiaco de Ridley Scott, *La sombra del testigo* (Someone to watch over me, 1987) —cuyo título original es el de una canción de Gershwin—, un policía de extracción modesta recibe el encargo de velar por la seguridad de una mujer rica. Varias de las escenas que se desarrollan en casa de ésta se acompañan con música clásica y de ópera, oída como si se emitiera en ese lugar, en la medida en que en el cine este repertorio recibe una connotación de «rico», distinguido, cosa que no ocurría en el cine mudo, en el que la música no estaba tan marcada culturalmente. En la realidad, nada impide que un policía sin graduación y de salario modesto pueda apreciar la ópera. Sin embargo, si hacemos un filme sobre este personaje, deberemos mostrar que se interesa personalmente por este tipo de música, que compra discos, etc. Esta música, entonces, caracterizará al personaje en relación con su medio, y no simbolizará al medio en sí mismo. Contrariamente, en *La sombra del testigo*, la presencia de la ópera y la música clásica en el decorado sonoro connota una idea de lujo y distinción, como el perfume o el apartamento de la dama rica, aunque no está claro que ésta conozca y le guste este tipo de música.

En *Diva* (Diva, 1981) de Jean-Jacques Beineix, a partir de una novela de Delacorta, un joven cartero que vive en un estudio es un gran aficionado a la ópera, que graba sirviéndose de un magnetofón profesional con el que efectúa grabaciones piratas en plena representación de una diva (Wilhelminia Fernández). Es cierto que existen carteros a los que les gusta la ópera, tanto o más que a muchos empresarios. Sin embargo, en la película, este gusto no es mostrado como gusto, ni resulta creíble. Presentar al protagonista provisto de un magnetofón no basta para concretar a nuestros ojos esta pasión; más bien lo asemeja a un técnico de grabación.

En efecto, cada objeto, cada elemento de situación posee en el cine una resonancia simbólica estereotipada, de la que no es tan fácil librarse. Por ejemplo, un magnetofón es un aparato para policías, espías o técnicos. En el cine, convencionalmente, el gusto musical se manifiesta mediante la colección de discos, o con la imagen de alguien que capta casualmente un sonido de piano oído a lo lejos y se para, fascinado, etc.

Por supuesto, la caracterización de un medio mediante cierto repertorio no se hace sin echar mano de clichés más o menos arbitrarios. El problema surge porque tales estereotipos sobre los gustos y comportamientos artísticos y musicales a menudo son estadísticamente verdaderos. Por ejemplo, muchos se han ofuscado por el carácter demasiado «ejemplar» de la emotiva escena de *Philadelphia* (Philadelphia, 1993) de Jonathan Demme, en la que el abogado que está muriendo de sida, interpretado por Tom Hanks, escucha conmovido, ante los ojos de su emocionado abogado, su aria de ópera favorita. Sin embargo, es cierto que conocemos homosexuales enfermos de sida y amantes de la ópera. ¿No estamos todos estereotipados aunque al mismo tiempo seamos únicos?

La música, los géneros

Lo mismo ocurre con los clichés musicales asociados a los géneros cinematográficos. Como sugieren los estereotipos difundidos por la publicidad o los numerosos pastiches que se han realizado a partir de viejas películas, podríamos creer retroactivamente que hubo una música de cine negro, una música de película del oeste o una música de melodrama romántico. Cuando Mel Brooks, con la excelente ayuda de John Morris, realiza una serie de parodias sistemáticas de géneros como el *western* (*Sillas de montar calientes* [Blazing saddler, 1974]), el *thriller* a lo Hitchcock (*Máxima ansiedad* [High Anxiety, 1978]), la comedia muda (*La última locura* [Silent Movie, 1976]), la ciencia ficción (*La loca historia de las galaxias* [Space balls, 1987]) y el cine fantástico (*El jovencito Frankenstein* [Young Frankenstein, 1974]), los dos cómplices evocan arquetipos de música muy determinados, pero refiriéndose a un período preciso de cada género: los años treinta para el cine fantástico, mediados de los años cuarenta para el cine negro, los años cincuenta para el *western*.

No obstante, si seguimos la historia de un género dado, como el *western*, disponemos de varios estereotipos, según el pastiche se dirija a un público más o menos informado: para aquellos que, en este campo, sólo conocen los arquetipos creados por Ennio Morricone y Sergio Leone, la melodía silbada y la guitarra eléctrica es lo apropiado. Para los que han visto *westerns* de Howard Hawks o Anthony Mann, habría que hacer más bien un arreglo orquestal. Pero si seguimos un género determinado durante sus varias décadas de existencia nos damos cuenta de que la música que lo acompaña evoluciona constantemente de estilo, de concepción y de función.

En la ciencia ficción, según las épocas, pasamos de los efectos electrónicos futuristas (*Planeta prohibido*, ya citada), a una música orquestal neowagneriana (*La guerra de las galaxias*), pasando por el *pop-rock* (música del grupo Queen para *Flash Gordon* [Flash Gordon, 1980], de Mike Hodges, y del grupo Toto para *Dune* [Dune, 1984], de David Lynch).

También se pueden efectuar ciertas asociaciones en sentido inverso al de la historia, y mezclar los períodos: en las parodias y anuncios publicitarios, los homenajes a las primeras películas de Bogart como *El halcón maltés* (The Maltese Falcon, 1941) de John Huston, se acompañan a menudo con una música de *jazz* de los años cincuenta, que no corresponde a la época de su realización.

Nada está fijado ni estrechamente codificado, y existen hábitos y prácticas mucho más variados de lo que se suele creer. Simplemente se establecen referencias, marcas. En el terreno del cine fantástico-metafísico, que apela a nociones como el bien, el mal, el Diablo, el origen de la vida, los malos espíritus, etc., se ha ido creando una tradición que consiste en utilizar coros. Kubrick, con su selección de músicas para *2001: una odisea del espacio*, no derogó esta regla, al escoger el *Kyrie* del *Requiem* de Ligeti, cuyos arrebatos vocales simbolizan la relación entre la especie humana y el orden cósmico. Por supuesto, nadie se queja de ello y, tal vez, no se dan cuenta. Pero basta con que la orquestación de una partitura no incluya coros (como la de *Frankenstein de Mary Shelley* [Mary Shelley's Frankenstein, 1994, de Kenneth Branagh, compuesta por Patrick Doyle) para que un crítico de música cinematográfica note enseguida dicha «falta», planteándonos el porqué de esta constante.

El tema de las convenciones, tanto en la música cinematográfica como en otros aspectos del llamado cine comercial, suscita en muchos teóricos e investigadores una actitud ligeramente hipócrita, producida por una especie de bochornosa fascinación: se finge condenar, repobrar, ironizar, pero al mismo tiempo se consagra un importante número de páginas a reproducir, con deleite, los catálogos de «músicas para la imagen» de los años veinte. Los dos autores del libro a menudo citado como referencia estética y moral sobre este tema, Eisler y Adorno, tampoco resistieron esta tentación, y en su librito la proporción de páginas consagradas a los estereotipos a evitar, en comparación con las dedicadas a las alternativas propuestas, es bastante elocuente. Todo el mundo se afianza sobre la idea de una estrecha codificación de las prácticas comerciales. Desgraciadamente, la realidad es más compleja y fluida, y entenderla con su diversidad de aspectos requeriría una inmensa labor de investigación.

Todo ello es característico de una sociedad cultural que, desorientada, disimula mal su nostalgia por unas convenciones artísticas que siempre imagina más limitadoras y simplistas de lo que son, cuando aún se utilizan. Así pues, que nadie espere que enunciemos una «antología de disparates» de la música cinematográfica. Por lo demás, los estereotipos no tienen nada que nos parezca artísticamente condenable; sin embargo, es abusivo basar en ellos el estudio de la música cinematográfica, ya que nunca han sido más que una base sobre la que se podían aportar infinitas variantes.

Problemas de la música original

Al mirar una película de dibujos animados japoneses de estilo «manga» (nombre que procede de cómics que inspiraron este grafismo), *Urotsukidoji*

III, realizada en 1993, tuvimos la sorpresa de reconocer en ella abundantes extractos, variadamente condimentados, de la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorak, que acompañaban una acción frenética situada en Japón, con combates entre demonios cornudos grandes como montañas, cópulas entre humanos y monstruos, rayos de la muerte y guerras cósmicas. A pesar de ello, los créditos atribuyen la música interpretada en su integridad con el sintetizador a un tal Masamichi Asano. ¿Por qué diantre la *Sinfonía del Nuevo Mundo*? ¿Y por qué no, dado que esta obra, como cierto número de piezas sinfónicas populares de finales del siglo XIX, es un verdadero microcosmos, un catálogo de situaciones músico-dramáticas? Encontramos en ella canciones de amor, batallas, ensueños bucólicos, arrebatos pasionales y cuadros pintorescos (de fiestas). Convenientemente arreglada y reorquestada, la famosa y querida *sinfonía* se podría reutilizar infinitamente, recorriendo todas las situaciones básicas... Por ejemplo, el canon del *scherzo* se adapta muy bien, en estos dibujos animados en particular, a una escena de calle japonesa animada, por su efecto de efervescencia; y un fragmento del movimiento lento se adapta a una secuencia mística a lo *2001: una odisea del espacio*: ¿o acaso no es éste el tema que dio lugar al espiritual negro *Going home*? Lo divertido es encontrar, en un contexto en el que no esperábamos encontrarla, una música que ya se utilizaba en el cine mudo, con el mismo principio de arreglo, sólo que ahora el sintetizador reemplaza al piano.

Esto no debe desviarnos de la cuestión de fondo: si Masamichi Asano hubiera creado una música original para el mismo filme, ¿la habría concebido con un estilo muy diferente?

El mito de la «música original», es decir, de una música que, independientemente del filme, sería como una flor cortada de su savia y perdería su sentido, es tenaz, pero siempre igualmente falso. Recordemos que Bach, Mozart o Haendel, eran perfectamente conscientes de ello y no temían reutilizar en una obra sagrada una melodía extraída de una cantata profana, o adaptar letras nuevas sobre una música reciclada, sin que por eso sean menos compositores que los que les sucedieron. Utilizar una música en un filme nuevo con nuevas situaciones es como poner letra nueva a una «canción conocida». Las combinaciones son infinitas, y siempre podemos conseguir un nuevo sabor o una nueva resonancia. Esto, por supuesto, no niega la existencia de la especificidad, de la unicidad de la obra cinematográfica con su música.

En el marco de un filme de Fellini, por ejemplo, la música de Nino Rota es parte integrante de la obra, se asemeja a un actor que está totalmente al servicio de la obra; por tanto, sería necio no querer reconocer el carácter único, irreemplazable y definitivo de la asociación que se establece en el interior entre la música y, no diremos nunca «el filme», sino *los otros* elementos del filme. Fuera de este contexto mágico, esa música debe ser reconocida como una cosa completamente distinta, susceptible, ciertamente —por asociación, reflejo condicionado y capacidad de despertar recuerdos—, de evocar el filme a la persona que la haya descubierto con éste pero que se convierte al mismo tiempo en algo nuevo e indefinidamente disponible. La música es una actriz, ni más ni menos. Un actor, salvo excepciones, no está definitivamente ligado a un solo filme.

La música es también un elemento que nos hemos acostumbrado a reescuchar fuera del filme, en forma de lo que se suele llamar «banda sonora original». Rara vez ocurre lo mismo con el texto, aunque se hayan publicado algunos diálogos de películas o se hayan adaptado con éxito para el teatro (como los de varios filmes de Marguerite Duras, o *La maman et la putain* [1973] de Jean Eustache).

En todo caso, no existen reglas. Todos los diálogos de las películas de Ingmar Bergman han sido publicados, pero, que sepamos, han dado lugar a pocas versiones escénicas. Esto no prueba nada: ni que los diálogos difícilmente representables fuera del filme sean menos buenos, ni, por el contrario, que sean mejores porque ello demostraría que son más específicamente cinematográficos; ni que los diálogos que son agradables de leer o resultan interesantes para llevarlos a escena, sean superiores.

Se da una ilusión lógica: el guionista y realizador americano Paul Schrader afirmaba que cuando un guión está bien concebido y sus situaciones son sólidas, el personaje podría limitarse a pronunciar frases tan banales como «Me apetecería volver a tomar un poco de café», frases que entonces toman una resonancia trágica. Schrader tenía razón. Pero sería erróneo decir que en este caso los diálogos son «mejores», porque no existe el diálogo susceptible de ser considerado como elemento aislado, apreciable independientemente del resto: sólo existe el filme en conjunto, y nada más.

Una frase musical particularmente pertinente en el marco de un filme, e insignificante fuera de éste, podría ser el equivalente de aquel «Me apetecería volver a tomar un poco de café». El cine canta la gloriosa banalidad de la música.

Inversamente, cuando la música es bella o célebre, puede convertirse fácilmente en el «marco» de una escena tal como lo han sido ciertos lugares urbanos o naturales característicos, como el Monument Valley, filmado en tantos *westerns*. Erraría aquel que, con el pretexto de que el decorado puede servir para diversas obras, lo juzgara inutilizable o condenado.

Así pues, un filme es un conjunto constituido en la mayoría de casos por piezas ensambladas, a las que es preciso considerar como un todo. No se identifica con la simple suma de colaboraciones «originales», únicas, sino con el marco que un autor, un espíritu de equipo o quién sabe qué milagro han sabido crear, y que transfigura cada elemento.

Por lo que respecta a las llamadas músicas originales, éstas rara vez lo son por su estilo; y ¿por qué habrían de serlo, sino por una cuestión de principios y en virtud de una concepción unitarista y reductora del cine? Incluso las músicas de Nino Rota o Bernard Herrmann no lo son. Tales músicas son únicas —que es bastante diferente— por un acento particular puesto en el empleo de ciertas fórmulas o en la síntesis de cierto número de referencias.

Al escribir estas líneas, el azar nos ha hecho reparar en un anuncio publicitario difundido por la cadena italiana RAI Uno, en el que reconocemos, requisado para mayor gloria de un agua mineral, un arreglo de uno de los admirables temas de *Ocho y medio*. Nuestra primera reacción es de rechazo, un sentimiento de profanación, como si se hubiera robado esa música del filme, arrancada del santuario, prostituida por una vil causa comercial. No obstante, si reflexionamos, una música como ésta, admirablemente escrita por Nino Rota, no podría haber surgido más que de un hombre, a su vez, que se inspiraba un poco en todas partes. Un crítico neoyorquino sostenía que dicha música estaba directamente inspirada en la música popular judía y que cuando Paul Mazursky la citó, en su filme *Enemigos: una historia de amor* (Enemies: A love story, 1989), centrado sobre la cultura judía, sólo le restituyó su sentido inicial. En cuanto a nosotros, reconocemos en esta música, sin problemas, ecos de la *Sinfonía n. 1, «Titán»* de Mahler, y más precisamente el tema bohemio de su marcha fúnebre. La grandeza de la música de *Ocho y medio* consiste en su falta de ataduras, surgida de multitud de préstamos, referencias, perfumes, toda ella apropiación y mestizaje...

¿Existe un estilo de música de cine?

Atrevámonos a decirlo sin la menor intención crítica ni expresión de reproche: no existe un estilo de música cinematográfica propiamente dicho. Esta música bebe de todas las fuentes, del mismo modo que un compositor de música de concierto o de ópera. La diferencia está en que este último, en principio, puede escoger con toda libertad cómo crear su estilo personal, no sólo a partir de lo que inventa, sino también de lo que toma de otros.

Desde cierto punto de vista y hasta un período reciente, ocurría lo mismo con los otros tipos de música, sólo que la gente no se daba cuenta de ello, o bien no le concedía demasiada importancia. Después de todo, el propio Bach, según el tipo de obras que escribía, los efectivos instrumentales y el destino profano o litúrgico de su composición, adopta aspectos de los estilos francés, alemán o italiano. En cuanto a las sinfonías clásicas y románticas,[13] éstas invitan a un viaje a través de los estilos, de un movimiento al otro, con referencias a diversos tipos de escritura. Si el compositor de cine bebe también de todos los estilos, ello tiene que ser así mismo con el tipo de filme al que sirve, y con la voluntad del director. Si parece «reciclar» incesantemente estilos populares o cultos del presente y del pasado, se debe a que dichos estilos forman parte de la cultura discográfica del momento y forman el mismo acervo de posibilidades y colores, incluido el color local, que el que pudiera utilizar un compositor de óperas como Meyerbeer.

Sólo que, en esa época, la música que se escuchaba más corrientemente era por definición contemporánea, así que Mozart podía descubrir la «vieja» música de Bach sólo en la partitura, no en un concierto. Con el romanticismo nace la práctica de volver a interpretar música antigua (Mendelssohn revelando las *Pasiones* de Bach) y, por otro lado, la de combinar estilos de diferentes épocas en obras musicales nuevas (como ocurre en la *Sinfonía histórica* de Spohr, y más sutilmente en Brahms o Mahler). Nada nuevo, pues, en este campo.

Las diferencias fundamentales entre la música de cine y las otras músicas, en la mayoría de casos, proviene más bien de su carácter de elemento generalmente intermitente, en el seno de un conjunto, y de las condiciones comerciales, prácticas, económicas y culturales en que ésta nace.

En tanto que *elemento* en un conjunto bastante complejo, la música de cine se ve forzada generalmente a ser más simple y redundante que si se tratara de una música «pura», ya que, al estar incorporada en el filme, ya no es más que una parte en una compleja red de ritmos, sensaciones, informaciones verbales, visuales, cinéticas... Reprocharle entonces su «pobreza» equivaldría a deplorar que la mano izquierda de una sonata de Schubert o la parte de violoncello de un cuarteto clásico no sean tan complejos como la partitura tomada en su conjunto.

Este frecuente carácter de sencillez y redundancia puede hacer que resulten fastidiosos e inaudibles los álbumes que recogen ciertas músicas entre las mejor concebidas para el cine. El álbum integral de la partitura de Herrmann para *Psicosis* (Psycho, 1960), por ejemplo, es de una monotonía terrible, mientras que esta partitura funciona perfectamente dentro del filme. El disco de la «banda sonora original» de *Ocho y medio* (1963), de Nino Rota, parece declinar siempre dos o tres motivos parecidos, y eso es en realidad lo que hace. Por supuesto, es de agradecer que podamos escuchar estas músicas en disco, para el recuerdo, el deleite o la emoción. Más aún cuando el disco recoge algunos elementos intermitentes de ruido y diálogos, como se hace cada vez más a menudo desde los años ochenta: la «banda sonora original» de *Apocalypse Now* (1979) es tal vez una de las primeras que se editaron así. Sin embargo, no podemos escucharlos como otra música cualquiera, ni aplicarles los mismos criterios que a una obra destinada principalmente a la escucha.

---

[13] En relación a este tema, veáse nuestra obra *La symphonie à l'époque romantique*.

Por su propio carácter de intermitencia y de diseminación en el interior del filme, la música para la pantalla no es un género propicio a la edificación de una forma en sí. Por tanto, no se trata de utilizar, aquí, la composición como tal, para significar, para decir algo. La composición está representada por el propio filme, en la totalidad de sus elementos audio-logo-visuales. En su interior, la música a menudo está ligada a elementos simples y breves, y por tanto debe estar aún más caracterizada.

La música clásica

Como hemos visto, la utilización de la música clásica preexistente era banal en la época del cine mudo. Relativamente escasa en los dos primeros decenios del sonoro, con excepciones como David Lean (el *Segundo Concierto* de Rachmaninov en *Breve encuentro* [Brief encounter, 1945]), Max Ophuls (la compilación clásica de su *Werther* [Werther, 1937]), o bien el melodrama italiano (en el que perduró la tradición compilatoria del mudo), gradualmente volvió a ganar el favor del público en los años cincuenta y sesenta, principalmente en el cine «de autor», a partir del ejemplo de cineastas como Renoir (*La regla del juego* [La règle du jeu, 1939]; *Le carrosse d'or* [1953]), Melville (*Los niños terribles* [Les enfants terribles, 1949], música de Vivaldi y Bach); Visconti (desde su genial utilización de la *Séptima sinfonía* de Bruckner en *Senso* [Senso, 1954]), y Bresson (Mozart en *Un condenado a muerte se ha escapado* [Un condamné à mort s'est echappé, 1957]). Y después de ella, algunos cineastas prefirieron recurrir a discos clásicos, como Bergman (a partir de *El ojo del diablo* [Djävallens oga 1960], cuya música es una adaptación de Scarlatti), Kubrick (*2001, una odisea del espacio* [1968]), y un gran número de cineastas especialmente franceses, como Agnès Varda, Louis Malle, Michel Deville, Bertrand Blier, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol (los *Cuatro cantos serios* de Brahms en *Accidente sin huella* [Que la bête meure, 1969]) y Alain Resnais.

Evidentemente, el mudo y el sonoro utilizarán los fragmentos clásicos de muy diverso modo: mientras que el cine mudo recurría, por definición, a arreglos, reducciones tocadas en directo, de una calidad de ejecución variable, el sonoro, al contrario, ofrece el sonido auténtico de la música extraída de una grabación, permitiéndole disponer de toda una masa orquestal y de una interpretación impecable. En otros casos, especialmente los extraídos de Mozart o de Bach, casi siempre se trata de arreglos, de orquestaciones y de transcripciones recortadas según las necesidades del filme.

El compositor Philippe Sarde, que crea una adaptación de Juan Sebastián Bach para una escena de *Una vida de mujer* (Une histoire simple, 1978) de Claude Sautet, en la que los personajes componen música, afirma que «es muy difícil utilizar música clásica en el cine sin modificarla. En una escena, la gente escucha música, pero enseguida, cuando salen, esa música se convierte en música cinematográfica. Ésta deja de ser "música de Bach" en cuanto pasamos al primer plano de Romy Schneider. Sólo son de Bach las primeras frases que escuchamos tocar a los concertistas». Al argumentarle que Kubrick ha utilizado música clásica tal cual, Sarde nos rectifica: «Se trata de música adaptada, retrabajada, aunque no cambie más que algunos compases o sólo modifique la interpretación». Ello es cierto respecto a *Barry Lyndon* (Barry Lyndon, 1975), pero no tanto para *2001: una odisea del espacio*, en la que se integran músicas de Ligeti, Richard Strauss y Johann Strauss, extraídas de una grabación preexistente.

No vamos aquí a enumerar anecdóticamente los millares de usos que se han dado sobre ciertas páginas de algunos compositores. Haría falta todo un volumen para inventariar los principales. Los compositores que nos interesan aquí no son solamente los principales de los que han sido citados, y a veces admirablemente incorporados, sino también aquellos cuyo estilo ha servido de modelo a ciertas tendencias de la música de cine, estilo que sin duda correspondía a las necesidades del séptimo arte.

Vivaldi y Bach

No es casualidad, por ejemplo, que Vivaldi haya sido uno de los compositores citados más a menudo, y también uno de los más plagiados: su música, de una sencillez de evolución inmediatamente popular, aunque guardando su reserva «elegante» y culta, ¿no es sinónimo de movimiento? Y el movimiento, ¿no es parte integrante, por etimología, de la palabra *cine*? Con independencia de los numerosos arreglos de obras vivaldianas existentes —como el destinado a *Un pequeño romance* (I love you, je t'aime, 1979) de George Roy Hill, un arreglo que, aquí por un malentendido frecuente, le valió un óscar a la «mejor música» a Georges Delerue —y de numerosas referencias a *Las cuatro estaciones*, se imita a Vivaldi en las circunstancias más inesperadas. Por ejemplo, Charlie Chaplin se inspiró en sus *ostinati* y en sus progresiones armónicas para el combate de boxeo cómico de *Luces de la ciudad*, al que dicha referencia da un toque suplementario de humor y de elegancia. Más previsibles son las «a la manera de» acometidas en los filmes de capa y espada.

En la historia del cine aparecen varios Bach. Primeramente, ése que es símbolo del gozo eterno, de regularidad triunfante y de flujo vital exaltado y sublime, tal como escuchamos en bastantes películas francesas de los años sesenta: trátese de un Bach citado literalmente como el *Preludio en do mayor* del *Clave bien temperado* en *Lola* (Lola, 1961) de Demy, que enmarca un momento de felicidad perfecta; o de las cantatas religiosas imitadas por Michel Magne en *Le repos du guerrier* (1962) de Roger Vadim o por Michel Legrand en *Qui êtes-vous Polly Magoo?* (1966) de William Klein. No hay que confundir este Bach con el Bach ascético y depurado de las *Sonatas para violoncelo solo*, utilizadas varias veces por Bergman (*Como en un espejo*; *El silencio* [Tystnaden, 1963]; *Persona*), emblema de un cine a la búsqueda de lo esencial. Salvando las distancias, la música original de Michael Nyman para las películas de Peter Greenaway y Jane Campion, o la música de Phil Glass —tanto si está escrita para la pantalla como si se cita, como en *Merci la vie* (1990) de Bertrand Blier—, desempeña un papel similar al que suponía la referencia a Bach en los años sesenta: explicar un flujo regular y domesticado de energía, como alternativa a la tradición naturalmente romántica y expresionista de la música cinematográfica. Bach a menudo es «eficaz» en la pantalla, no sólo cuando intentamos, con más o menos acierto, crear sobre su música un ballet de imágenes no figurativas (la *Tocata y fuga en re menor* en *Fantasía*), sino también cuando su imperiosa abstracción colisiona sorprendentemente, y con una enorme fuerza dramática, con el carácter físico y concreto del cine. Por ejemplo, en Bergman o en Tarkovski, sus notas resuenan en un mundo de cuerpos, de epidermis, de sangre y de lodo.

Mozart

El Mozart preferido por el cine es, por supuesto, el de las arias de ópera más populares, como las de *La flauta mágica*, por razones fáciles de adivinar. Los

conciertos para piano, y especialmente sus movimientos lentos, en los que algunas notas se desgranan sobre un acompañamiento de cuerdas, en una especie de recogimiento vacío, son muy apreciados por los cineastas (*Elvira Madigan*, de Bo Widerberg), quizá porque entre otras cosas representan la fragilidad del alma humana a través de la fragilidad del sonido y de la propia fragilidad de la música. El sonido del piano se convierte en algo que cualquier cosa podría romper, y en esta forma fijada en película, creada por montaje y empalme que es el cine, surge de él un efecto, particularmente emotivo e intenso, de precariedad. Igualmente, la inmensa frase melódica del *Ave verum*, reorquestada en *Le plaisir* de Ophuls, de modo que parece emanar de un modesto conjunto de iglesia rural, interviene en la conmovedora secuencia de las prostitutas que asisten a la Primera Comunión, como para tender un frágil puente entre Dios y el hombre, y abrazar con su curva melódica un momento de gran emoción. Aquí como en muchos otros lugares, el cine no permanece insensible al fraseo mozartiano ni a su manera única de «temporalizar» una escena, como hemos explicado en el capítulo anterior.

Un cliché particular, corriente en el cine, consiste en confrontar la música de Mozart con una situación particularmente horrible, perversa o amenazadora, como cuando en *Portero de noche* (Il portiere di notte, 1974), de Liliana Cavani, el viejo SS reencuentra a su «víctima», la mujer de un director de orquesta, en el curso de una representación en la Ópera de Viena.

Beethoven y Schubert

La música de Beethoven, muy habitual en el cine de los años treinta y cuarenta pero dejada de lado posteriormente, representa clásicamente la encarnación de la fuerza, de la grandeza y del drama humano, así como de la tragedia, tanto si se cita directamente como si se plagia, como ocurre, de manera sorprendente, con el *Allegro* de la *Quinta sinfonía* en el melodrama realista *Yoru no ona tachi* (1948) de Mizoguchi.

La *Sinfonía pastoral* es una de las obras evocadas más a menudo. No sólo sirvió de inspiración al horrible ballet de centauros y náyades, que es la peor parte de *Fantasía* de Walt Disney, sino que también sirve de apoyo a una escena emocionante, por su propio carácter de «tarjeta postal», de la película *Cuando el destino nos alcance* (Soylent Green, 1973) de Richard Fleischer. En un futuro superpoblado y caótico, un anciano interpretado por Edward G. Robinson (éste fue su último papel) se está muriendo en una habitación en cuyas paredes se proyectan imágenes de una naturaleza idílica, que ya no existe en el mundo maltrecho por la polución y las ciudades del año 2022... Estas imágenes cándidas de ciervos y puestas de sol, proyectadas en tamaño grande alrededor del anciano, se sonorizan con la *Pastoral*, que se convierte en algo tan desgarrador como desusado, testigo musical de una civilización que también se acaba.

Notemos que esta presencia de la música clásica, voz armoniosa de un mundo perdido para siempre, se utiliza de modo similar en *Alien, el octavo pasajero* (Alien, 1979) de Ridley Scott: en el interior de una gigantesca y herrumbrosa nave espacial, en la que no aparece el más mínimo atisbo de cultura, donde reinan la mugre y la brutalidad y, con la intrusión del monstruo, el peligro mortal, el capitán Dallas disfruta de unos efímeros segundos de relajación con el movimiento lento de la *Pequeña serenata nocturna*, único islote de luz en esa noche.

Es cosa sabida que Godard ha hecho un uso importante de los últimos cuartetos de Beethoven en dos de sus películas, *La mujer casada* (Une femme mariée, 1964), y especialmente *Nombre: Carmen* (1983). Utiliza pequeños fragmentos cortados abruptamente, interrumpidos y empalmados, subrayando así su carácter tenso y combativo, dando la impresión de una música siempre en alerta continua, que armoniza con su propio universo de lucha despiadada entre los sexos.

Sin duda a causa de su misteriosa y enigmática introducción que nace del silencio, la *Sinfonía inacabada* de Schubert aparece a menudo en el cine, en los más diversos géneros, desde el *thriller* de Robert Aldrich *El beso mortal* (1955), en el que la escuchamos como un escalofrío premonitorio del apocalipsis, hasta la crónica populista de Kurosawa *Subarashiki nichyobin* (1947), que hace de ella un uso sorprendente, uso del que hablaremos más adelante.

La asociación, frecuente en Schubert, de una rítmica simple y popular, franca, dinámica, calcada sobre la marcha, y de una expresión patética, marcada bruscamente por el destino (en tanto que este patetismo, en Beethoven, se alía con variaciones de *tempo* y efectos de fraseo), ha seducido a muchos directores, que la han utilizado directamente, en particular algunos directores franceses, como Claude Miller (la *Fantasía para dos pianos en do menor*, en *Dites-lui que je l'aime* [1977], historia de un amor obstinado y sin esperanza, basada en una obra de Patricia Highsmith); Bertrand Blier, en *Demasiado bella para ti* (Trop belle pour toi, 1989) o Christian Vincent en *La discreta* (La discrète, 1990). En el cine francés, amante de la reserva sentimental, se utiliza a menudo a Schubert para los pasajes más púdicos, como músico de la angustia individual, del sufrimiento tras la máscara alegre.

Chaikovski

Así como tenemos dos Bach, aparecen en la pantalla dos Chaikovski: el de las explosiones pasionales, utilizado en *El cantor de jazz* y, casi tan importante para el cine, el Chaikovski lunar, falsamente alegre, de los ballets y especialmente del *Cascanueces*. Este último parece haber tenido gran influencia en el universo de Fellini-Rota, tal vez gracias a los arreglos para orquesta de circo y de glorieta. La música ficticia dirigida en *Ensayo de orquesta* (Prova d'orchestra, 1979) se acerca, en algunos momentos, al espíritu del *Cascanueces*: sentimentalismo y entusiasmo contenidos, comprimidos en una sonoridad minúscula y simple (utilización de las flautas).

Pero, por supuesto, el inefable Wagner merece un capítulo aparte.

Wagner, ¿músico de cine?

No sin cierta diversión leemos, citado en la tesis de Loïc Pierre *Musique et cinéma*, que un tal Peter J. Wise ha publicado un estudio comparativo probando la existencia de una flagrante relación entre la partitura de John Williams para la trilogía de *La guerra de las galaxias* y la *Tetralogía* de Wagner. Los motivos aducidos son:

«a) ambos compositores han elaborado su obra [*sic*] a partir de *leitmotive*;

»b) Wagner y Williams utilizan una orquesta voluminosa y con mucho metal;

»c) el romanticismo de finales del siglo XIX y un importante cromatismo figuran en ambas obras;

»d) Williams retoma los sistemas dramatúrgicos utilizados en la *Tetralogía*, como la puntuación de la acción;

»e) frecuente uso de *ostinatos* rítmicos y melódicos para prolongar el material temático;

»f) Williams utiliza métodos wagnerianos tales como las llamadas corales (Sigfrido)» (*Musique et cinéma*, págs. 89-90).

Recapitulemos: probablemente el noventa por ciento de las partituras de películas de la época clásica y moderna está constituido sobre *leitmotive*; las partituras americanas de los años cuarenta y cincuenta utilizan muy a menudo una orquesta voluminosa; el romanticismo al estilo del siglo XIX y el cromatismo son de un uso común en el cine; finalmente, el recurso a *ostinati* para sostener el discurso es el método de escritura más extendido, porque es el más práctico, en la música cinematográfica. Ello da como resultado varios centenares de partituras que presentarían la misma «sorprendente similitud» con Wagner.

Es indudable, e incluso evidente para cualquiera, que *La guerra de las galaxias* es una recapitulación de temas wagnerianos incluso desde el propio guión. Ahora bien, hablar de una «obra» de John Williams, que, en este caso, nunca quiso ni hubiera podido realizar una, es una extrapolación tan extraña como significativa, como si se quisiera ennoblecer la música de cine a cualquier precio aunque fuera cargándola de referencias excesivas y abrumadoras.

Todo está en Wagner y Wagner está en todo, ésta es la moraleja de la historia. Sin embargo, el autor de *Tristán* no pretendía reinventarlo todo, y en algunos campos no hace sino servirse de medios y métodos operísticos y sinfónicos ya probados. Por lo que respecta a algunos de sus principios de composición, estos han sido repetidos abundantemente en la literatura sinfónica, el ballet, el teatro y el concierto, habiéndose convertido en un bien común.

Contrariamente, la propia concepción dramática de Wagner, empezando por la idea de una orquesta invisible, ha sido mucho más determinante para el cine, incluido eso que algunos consideraron lagunas —los monólogos y recitados— y respecto a las que, retrospectivamente, parecen haber hecho un llamamiento para que el cine las corrija.

Por supuesto, sería un error, a nuestro juicio, considerar que los largos recitados recapituladores que puntúan cada episodio de la *Tetralogía* son sólo el resultado de una imperfección ligada a los límites escénicos y técnicos con los que hubo de contentarse la utopía de Wagner, que el maestro de Bayreuth, de haber sido contemporáneo del cine, habría reemplazado por imágenes. Por contra, estos recitados dentro del relato contribuyen con fuerza a la resonancia mítica de su obra. Sin embargo, cabe preguntarse si este error de interpretación, en su «finalismo» pueril y retrospectivo, no habrá sido más fecundo y estimulante para el cine que una apreciación más objetiva, ya que ha aportado, a la vez, un modelo grandioso y un desafío a superar.

Pensamos particularmente en aquel texto de Jacques Bourgeois, «Musique dramatique et cinéma» (*La revue du cinéma*, n. 1, febrero de 1948), cuya ausencia de reverencia hacia el autor del *Parsifal* es refrescante: «El marco limitado de un teatro de ópera originó los otros errores dramáticos [*sic*] de Wagner. La desaceleración del ritmo de la acción, debido a la longitud de los recitados que jalonan el drama, desaparecería si pudiéramos mostrar aquello que está contando el personaje: "Y entonces Wotan hizo abatir el Fresno del mundo y amontonar las altas ramas, muy alto alrededor de la sala" (*El crepúsculo de los dioses*, acto primero, relato de Waltrate).»

Dicho de otro modo, añade Jacques Bourgeois, «ciertas partes de la acción, construidas por Wagner según grandiosas concepciones plásticas y decorativas, no son sino imperfectamente realizables sobre un escenario, aunque se prestarían a la ilustración cinematográfica. Mencionemos la bacanal de Venusberg, la entrada de los dioses en el Walhalla, la cabalgata de las Walkirias, el combate de Sigfrido con el dragón, la escena de la transformación de Montsalvat. Finalmente, cabe citar las anotaciones de puesta en escena para el final de *El crepúsculo de los dioses* que constituyen una auténtica planificación cinematográfica con planos de conjunto, primeros planos, panorámicas y *travellings*».

¿No es posible pensar que sea lo contrario: que Wagner haya querido y organizado como tales estos relatos, que no eran «necesarios» para la simple conducción de la intriga, como si no estuvieran destinados a la ilusión escénica, pero que luego el cine se ha consolidado, con el desarrollo de sus procedimientos narrativos, como un arte que permite visualizar las imágenes mentales nacidas de las palabras de un personaje...?

Debussy, Ravel, Stravinski

Otro compositor ha tenido una influencia igualmente importante en la música de cine, y no siempre donde sería de esperar: Claude Debussy. Si arguyéramos que, al escuchar detenidamente el tema de acción, en «fandango», de *Con la muerte en los talones* de Bernard Herrmann, éste no está tan lejos del inicio de *Nuages* de Debussy, puede que el lector lo considere un disparate fácil, una paradoja más. Sin embargo, Bernard Herrmann supo, con su propio lenguaje, inspirarse muy de cerca en el compositor francés, dándole un aspecto muy diferente, gracias a la vehemencia y el ritmo marcado que imprime a tres rasgos propios del estilo de Debussy: un lenguaje armónico y modal vago, giros melódicos depresivos tendentes al registro bajo y, finalmente, frecuentes duplicaciones de motivos.

Si algunas obras como *Preludio a la siesta de un fauno*, *Iberia* e incluso *El mar*, con sus efectos espaciales de resonancia, sus ecos, sus juegos de flujo y reflujo, su rítmica fluida y sus rigideces, apta para acompañar al espectáculo viviente de la naturaleza, han inspirado un incalculable número de secuencias musicales para escenas al aire libre y de viaje, otra influencia de Debussy en la música de cine se revela en los filmes de terror, influencia que es muy clara aunque menos conocida. A veces parece que se olvide la importancia del papel que el miedo y la aprensión representan en *Pelleas* (la terrible escena en que Golaud se sirve del pequeño Yniold para espiar a los dos héroes) y en la ópera inacabada *La caída de la casa Usher*, inspirada en una obra de Poe. Debussy es, en nuestra opinión, el compositor que más discretamente y de modo más eficaz ha sabido expresar la angustia, la aprensión, el vacío.

En tanto que la música expresionista germánica, como la de Berg o del primer Schönberg, está agitada por paroxismos continuos, que no se prestarían más que a ciertos tipos de filmes en estado de sobreexcitación constante, el estilo de Debussy conviene particularmente a las escenas de espera, de amenaza difusa que —cabe recordárselo a aquellos que no frecuentan el cine de horror, o tienen de él una idea estereotipada— ocupan lo esencial de la duración de muchos de estos filmes, y constituyen su encanto.

No nos sorprende en absoluto que Jerry Goldsmith, uno de los compositores más creativos revelados en los setenta, en su música para *Alien* (1979) de Ridley Scott, adopte en gran parte su vocabulario del de Debussy, y no solamente, como podríamos pensar, de la música ruidista de los sesenta y setenta, la de Xenakis, Penderecki y la llamada escuela polaca. Ello se debe a que este gran *thriller* de ciencia-ficción busca y consigue reflejar un clima de expectación y de magia, de sorda atracción de la nada.

El tema que en este filme se asocia al espacio, al vacío, un motivo de cuatro notas, fa sostenido-mi-sol-do sostenido, que encadena intervalos «huecos», como el principio de *Nuages*, tocados por flautas paralelas descoloridas y pálidas, es una expresión de la soledad en el cosmos, que evoca con toda naturalidad pasajes de *Los planetas* de Holst, pero especialmente, a través de este compositor o más allá de él, a Debussy. Con su indecisión tonal y su ola rítmica, constituye el propio vocabulario de la aprensión, confusa, de lo embrionario. Sin embargo, cuando al principio del filme la tripulación de la nave espacial se despierta de su sueño criogénico, en una escena tratada a la vez como mágica y espantosa, las referencias que acuden espontáneamente a la pluma de Goldsmith son más bien los efectos orquestales «mágicos» tan queridos por Ravel, especialmente en *Daphnis* y en *L'Enfant des sortilèges*. Así, ambos compositores franceses «impresionistas» han creado y sintetizado un vocabulario de colores, de sensaciones, de materias sonoras, desligado de toda rigidez escolástica, y que, a veces, encaja admirablemente bien con este arte del misterio y de la noche que es, a menudo, el cine.

En esta lista forzosamente sumaria e incompleta de compositores que a nuestro juicio han sido determinantes para el cine, no podemos dejar de citar a Stravinski. Su sentido de la economía temática, su reducción de la música a un juego de elementos simples y directamente pregnantes en la percepción inmediata han influido de modo extraordinario en este campo: entre otros casos, la partitura de Fusco para *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais, así como la de Bernard Herrmann para *Pero... ¿quién mató a Harry?* (The trouble with Harry, 1955) de Alfred Hitchcock. Por otra parte, su trabajo de «segundo grado» sobre los estilos del pasado, antaño bautizado como neoclasicismo, enlaza particularmente bien con ciertos problemas del cine.

Éstas son, en nuestra opinión, las principales referencias, al menos en el campo del repertorio clásico, que han influido en la música cinematográfica y en las que ésta busca sus recursos. Con todo, el cine también puede intentar hacer de la música no sólo un material, sino también un tema; ése es el objeto del siguiente capítulo.

7. La música como tema, metáfora, modelo

Milos Forman cuenta que su película *Amadeus*, uno de los primeros grandes éxitos de público y crítica después de muchos años en un género tan difícil como la biografía novelada de un compositor, surgió a partir de una velada en la que había asistido a la representación de la obra de Peter Shaffer. Justamente debido a que este drama, que, por otra parte, insistía en un tema ya tratado por Pouchkine y Rimsky-Korsakov (*Mozart y Salieri*), apenas incluía diez minutos de música, Forman concibió la idea de llevarla a la pantalla para aportarle lo que le faltaba: «Por alguna razón que no entiendo muy bien el teatro —con excepción de la ópera, ¡por supuesto!— se resiste a la música. Sé que Shaffer, que fue crítico musical y adora la obra de Mozart, había querido poner más música en su obra pero no halló la solución. El cine, en cambio, atrae a la música» (*Positif*, n. 285, noviembre de 1984).

De hecho, es fácil explicar el justo comentario de Forman: por una parte, el cine permite regular de manera muy flexible (con la planificación, el montaje y las «mezclas»), las relaciones de coexistencia entre el nivel sonoro de la música, los diálogos y la acción, y combinar libremente el espacio musical y el espacio visual, cosa que no permite el teatro hablado. Igualmente, el cine ha creado una nueva tradición, según la cual la música puede entrar o salir en cualquier momento, facultad que le facilita mucho las cosas. Dicho todo esto, ciertas formas de teatro moderno en que los actores son amplificados por micrófonos inalámbricos colocados entre sus vestiduras, y cuyos elementos musicales grabados pueden ser «cortados» y «enviados», momento a momento, de manera muy exacta, permiten actualmente que se consiga este tipo de equilibrio sobre el escenario, tal como vemos en algunos espectáculos de Bob Wilson.

No obstante, la aportación del cine en este campo ha sido la de permitir confrontar el rostro humano visto en primer plano con la música; y la de autoconstituirse literalmente en intérprete de ambos misterios: el nacimiento de la música y su escucha, fenómenos invisibles por naturaleza. Y es natural que el cine se interese por lo invisible.

Filmar la música

No hay que esperar que las películas, incluso las más importantes, que tienen por marco la orquesta o la música, den de ésta una traducción realista. La mayor parte del tiempo, la idea del compositor de música aparece en ellas de modo estereotipado, o bien oculto. En las grandes obras maestras como *El piano* (1994) de Jane Campion o *Ensayo de orquesta* (1979) de Federico Fellini, la música aparece como existente por sí misma, sin nadie que la haya creado. La cuestión de su autoría, de su origen, rara vez se plantea. Ello no significa que los filmes sean falsos: simplemente parecen partir de impresiones inmediatas y arcaicas recibidas por medio de la música en la primera infancia, impresiones entre las que la música es una fuerza autónoma, una expresión, una voz en sí misma.

El modo en que se muestra el proceso de la creación y del hallazgo musical en los filmes siempre ha servido para regocijo de los especialistas: todo parece caracterizado, idealizado o simplificado. Con todo, la manera en que la pantalla muestra la realidad en general es, ya de por sí, simplificada, y es preciso admitir un margen de estilización, tanto para la música como para el resto de los elementos. En el cine una comida dura diez minutos, los coches arrancan a la primera, siempre se muestra el trabajo de modo concentrado y convencional, y las sinfonías se componen al filo de la pluma, si es que no nacen directamente del cerebro, perfectamente orquestadas. Evitaremos, pues, ir de profesionales puntillosos que descubren en las películas las inexactitudes más flagrantes, para confeccionar una antología del disparate.

Evidentemente, para un músico hay motivos de irritación en el hecho de que en un filme que pone en escena a compositores, improvisadores, instrumentistas, cantantes y directores de orquesta, dichos sujetos aparezcan como soporte para una metáfora cualquiera: sobre la creación, el poder (en los filmes cuyo protagonista es un director de orquesta), relaciones entre seres humanos, amor (en los melodramas musicales), etc. Pero incluso ahí, no sólo la música goza de este privilegio.

No obstante, la diferencia profunda que existe con los filmes consagrados a pintores o escritores, sean históricos o ficticios, es que la música, en el mismo caso, asegura una doble función, ya que es a la vez sujeto y medio, heroína y herramienta. Generalmente, la hacemos pasar de la pantalla al fondo, donde reemprende sus funciones habituales. En definitiva, raros son los filmes sobre este tema que, matando dos pájaros de un tiro, no utilicen la música sobre este doble plano. Entre las excepciones en las que la música permanecen en la pantalla, citaremos *Ensayo de orquesta* de Fellini (en la que el director evita emplear la música como soporte de los diálogos y la acción) y la famosa *Chronik der Anna-Magdalena Bach* (1967) de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Este último filme parte de un texto atribuido a una de las esposas de Bach, aunque reconocido como apócrifo, para mostrar la laboriosa vida cotidiana del compositor (interpretado por Gustav Leonhardt) y para hacernos escuchar *in extenso* varias de sus piezas, interpretadas al clavecín o a la orquesta. Como sabemos, los directores filmaron la ejecución musical en «sonido directo» y sin cortes (cosa que les hubiera permitido, si quisieran, un rodaje con varias cámaras). Dejemos, a propósito de esta famosa obra, los estereotipos habituales, austeridad, pureza, que no dicen gran cosa, y preguntémonos a qué problema se enfrenta.

A nuestro juicio, dicho problema es el de la relación entre la causa instrumental y el sonido, entre el espacio exterior y el interior. En cierto sentido, no hay nada más decepcionante que el espectáculo de una ejecución instrumental filmada: tenemos la impresión de que la cámara nunca está «donde las cosas ocurren» y, evidentemente, existe el estereotipo, evitado por Straub y Huillet, consistente en multiplicar los planos y cambiar constantemente de ángulo de filmación, que no es solamente un mimetismo de la imagen, incitada por los movimientos de la música, a «moverse» a su vez perpetuamente, sino también una manera de huir del «donde las cosas ocurren». Debemos diferenciar aquí entre el canto filmado (que es una forma de la palabra saliendo del cuerpo, y por tanto entra en el caso más general de la palabra filmada) y la música instrumental, que deja en suspenso una indecisión sobre las relaciones entre causa y lugar del sonido. Sobre este problema tan complejo, no podemos sino remitir a las páginas que hemos consagrado al tema en *La audiovisión.*

En un concierto, la atención del oyente, inconsciente o conscientemente, no deja de oscilar entre la escucha interior, la observación del espectáculo ofrecido por la interpretación y la sala, y frecuentemente también los momentos de ausencia o escapada, en las que uno sueña al hilo de la música, sin tener que seguir forzosamente su discurso. Un concierto filmado a la manera de Straub, nos enfrenta a nuestra atención o falta de atención, sin escapatoria alguna: nos da la sensación, no necesariamente desagradable si aceptamos el juego, de estar pegados a la silla y de tener la cabeza bloqueada en una dirección determinada. Por otra parte, el dispositivo de proyección cinematográfica (sala sumida en la oscuridad, imagen localizada en un cuadro) ya no nos da la posibilidad de dejar errar nuestra vista.

Otro problema planteado por la interpretación musical filmada, reflejada en la *Chronik der Anna Magdalena Bach* de Straub y Huillet, es perfectamente paralelo al que plantea la filmación de cualquier trabajo artesanal: dado que consiste en una actividad en el espacio, sobre la que uno se concentra sin decir palabra, rápidamente pasa a ser fascinante o aburrido. A menos que, como en el caso de ciertos instrumentistas de música ligera o de *jazz*, el ejecutante no se ofrezca a sí mismo como espectáculo. Un Keith Jarret o un Glenn Gould, que canturrean y gesticulan al actuar, se convierten para la cámara en auténticos personajes, en tanto que otros músicos, de igual talento, no le ofrecen más que una superficie lisa y monótona.

Hoy en día, el vídeo se utiliza para filmar música clásica instrumental, no sólo por motivos económicos (la posibilidad que ofrece filmar durante media hora de manera ininterrumpida, cosa que no ofrece ninguna cámara de cine), sino también por razones técnicas: permite realizar y controlar en tiempo real, en el propio momento de la filmación, *sobreimpresiones* de imágenes, que son uno de los medios que se utilizan para traducir visualmente la polifonía musical.

Algunos han intentado encontrar fórmulas muy sofisticadas, tales como grabar al pianista Alexis Weissenberg, tocando *Petrouchka* de Stravinski en la transcripción del compositor, para seguidamente volverlo a filmar tocando en *play-back*, a fin de obtener imágenes cuidadosamente iluminadas y encuadradas. Pero los filmes de Bruno Montsaingeon sobre Glenn Gould, rodados en vídeo, evidencian que no existe una fórmula universal: son interesantes porque la mirada del realizador y el tema que filma lo son; de manera que los trucos más banales y más cómicos —como, por ejemplo, sobreimpresionar una imagen de las manos del pianista en primer plano a la izquierda del cuadro, y una imagen de su cabeza a la derecha como si estuviera mirando cómo se mueven sus propias manos— recuperan su fuerza. Aunque, en este caso, son interesantes porque Gould tiene una manera muy particular de tararear interiormente la música que toca, de modo que ésta es reemplazada por su cuerpo. Así caemos en un caso comparable al de muchos músicos de *jazz*.

Cuando Robert Cahen, por citar otro ejemplo, filma una interpretación de la obra de Pierre Boulez *Répons*, y hace de ella un trabajo en vídeo, su punto de partida es diferente, pero tan simple como eficaz. Se trata de jugar tanto con la sincronización entre la interpretación vista y el sonido oído como con la desincronización creada al ralentizar el movimiento de los músicos, mientras la música continúa ineluctablemente su curso. Sólo el director de orquesta, en este caso el compositor, filmado aisladamente desde un ángulo que le separa del conjunto al que dirige, no se ralentiza nunca, como si fuera, desde su nube, el «guardián del tiempo real». La interpretación musical filmada —que de todos modos jamás es «objetiva»— ganaría mucho si se inspirara más a menudo en esa libertad.

En el caso del filme de Straub sobre Juan Sebastián Bach, presentado en tanto que relato, se plantea también la cuestión de la música como acción dramática. Según Claudia Gorbman (*Unheard Melodies*), toda música filmada sufre una narrativización, con lo que nos resulta muy difícil ceñir nuestra atención al propio discurso musical. Prueba de ello, cita la autora, es el pasaje de *Mi noche con Maud* (Ma nuit chez Maud, 1969) de Eric Rohmer, en el que el director mantiene la cámara fija sobre el violinista Leonid Kogan, que interpreta una sonata de Mozart. Sin embargo, dado que este plano está propuesto como el punto de vista del protagonista, Jean-Louis Trintignant, «el contexto narrativo no resulta menos preponderante. Incluso aunque la música reivindique figurar en primer término, el espectador sólo le presta atención ocasionalmente, porque otros dos factores atraen su mirada. Dado que los planos anteriores nos han sugerido claramente que el concierto es seguido desde el punto de vista de Paul [...] tenemos tendencia a concentrarnos mucho más en la presencia de éste como espectador que en el objeto explícito del espectáculo, es decir, en los músicos y en la música. Secundariamente, miramos cómo la violinista interpreta la música. [...] Así, en esta escena que se supone que es puramente musical, los códigos musicales continúan estando en pugna con los códigos visuales y cinematográficos» (*op. cit.*, pág. 13).

La *Chronik der Anna Magdalena Bach* prueba este fenómeno *a contrario*, por el esfuerzo que exige al espectador. «El filme se compone, ante todo, de música tocada ante nuestros ojos; todos los elementos no musicales no están ahí más que para dar autenticidad y sentido a las obras de Bach que se interpretan. Los actores dicen su texto con una voz monocorde, negándole al espectador el placer de una inmersión en el *continuum* de la ficción. De manera que la *Chronik* exige ser vista al menos dos veces, para que el espectador aprenda a seguir la música sin preocuparse de seguir un discurso cinematográfico (narrativo).[...] En la *Chronik* [...], el propio grado de minimalismo cinematográfico que los autores han juzgado útil introducir (para permitir el seguimiento de la música) da testimonio con elocuencia del encarnizamiento del espectador —condicionado o no por aquél— a la hora de buscar motivos narrativos en el espectáculo de un filme. Por la excepción que representa a la regla, la *Chronik* es una nueva confirmación de que en el cine comercial corriente, el sentido musical está subordinado al sentido narrativo» (*op. cit*, pág. 14). No sabríamos expresarlo mejor.

El filme de Straub y Huillet es una de las obras más justas que jamás se hayan hecho acerca de la vida cotidiana de un compositor, especialmente en esa época. Dicha vida diaria se resume con una palabra: trabajo. Al mismo tiempo, hay un aspecto de este trabajo que se omite deliberadamente, y que sin embargo ocupa horas de la vida de este hombre, hasta gastarle la vista, literalmente: la composición y copia de partituras. Sin duda, ver en la pantalla a alguien que garabatea un papel pautado siempre ha tenido algo de ridículo, quizá debido a que en este acto falta el proceso mental de la génesis de una música, proceso errático del que una imagen realista no puede mostrar sino una traducción lineal, en forma de notas alineadas, una detrás de otra.

Música compuesta o música natural

Así, pues, en la obra de Straub, la composición musical se da como ya hecha. El resultado global continúa siendo teórico, incluso cuando se trata de un grupo de *rock*, al que se filma ampliamente, como Godard ha intentado en dos ocasiones (en *One plus one*, con los Rolling Stones, y en *Soigne ta droite*, con los Rita Mitsouko), la puesta en escena de un fragmento, o incluso cuando, paralelamente a la acción de *La ventana indiscreta* de Hitchcock, un vecino compositor va escribiendo poco a poco el tema de una canción, simbolizando el nacimiento del amor del protagonista hacia la protagonista. Preferimos los clichés que suponen el nacimiento de la música en un estado febril, como si las notas brotaran demasiado rápidamente del espíritu, ya que, en cierto modo, traducen algún aspecto del retraso que siempre existe en la invención artística, entre el tiempo de la concepción y el de la realización.

A veces, esta concepción vira hacia el mito de la «música natural», opuesta a la de los eruditos. *El grito* (The Shout, 1978) de Jerzy Skolimowski, basado en una novela de Robert Graves, enfrenta al compositor vanguardista enfermizo y cerebral (John Hurt) con el hechicero músico, físico y poderoso (Alan Bates). Vemos cómo el primero encierra una avispa en un bocal para grabar su sonido, pero esta tentativa de guardar la fuerza del sonido encerrada se opone, como era de esperar, a la grandeza y a la fuerza de la naturaleza.

Esta idea proviene del propio director, cuya concepción es muy interesante (*Positif*, enero de 1979, n. 214): «Me estaba preguntando sobre la personalidad del marido. Yo había hecho de él un compositor moderno porque en la novela original hay una frase que nos dice que éste está al piano, eso es todo. Utilicé criterios precisos. En principio, tenía que responder a una cuestión: ¿es un genio o un mediocre, o sólo un buen músico? Pensé que el tema de este filme no era contestar a dicha pregunta. Por eso decidí dejar la respuesta abierta: no le mostraría más que en las primeras etapas de su creación: reuniendo sonidos, por ejemplo, sin componer aún».

Esta extraña lógica convierte a este compositor en un simple coleccionista de sonidos, privándole de aquello que le calificaría como compositor en un sentido propio. Así, Skolimowski responde a la cuestión.

En cuanto a este filme sublime que es *El piano* de Jane Campion, plantea, con toda su crudeza, el problema del *valor absoluto* de la música en el cine, música que fue compuesta por Michael Nyman para representar los acentos que, sin pensarlo, la protagonista deja incesantemente que se le escapen de los dedos. Poco importa el anacronismo voluntario de su estilo, ni si, gracias a ciertos giros armónicos «posmodernos», se parece muy poco a lo que podría improvisar una dama en el siglo XIX. Sobre todo, desearíamos que dicha música fuera más turbadora, más digna de la envergadura del filme y del aliento de su autor. Sólo nos queda escucharla con el oído enamorado, por así decirlo, y no buscar realismo alguno en un filme que posee la fuerza de lo imaginario.

La idea de Jane Campion es, en efecto, que dicha música sea un flujo sonoro, una corriente de energía que la protagonista produce, como hechizada por su instrumento y a partir de él. Por esta razón, jamás tiene partituras delante de su vista. Así, pues, no se trata de una música aprendida, cosa que se evidencia cuando Holly Hunter da a entender a Harvey Keitel que ya no quiere tocar más: se lo dice sin palabras, puesto que ella jamás abre la boca, al interpretar de forma bobalicona un preludio de Chopin, como si dijera: voy a volver a ser el niño instruido que toca su partitura de memoria, como una poesía aprendida en la escuela, y voy a dejar de expresarme.

¿Así pues, se trata de una improvisación? Tampoco, ya que puede volver a tocar los mismos motivos y las mismas escalas. Todo el misterio del filme reside ahí.

Como sabemos, el arquetipo del compositor en el cine se basa en el período romántico, o más bien en cierta imagen que de él se ha forjado en el siglo XX: es solitario o vividor, arribista o desgraciado, abucheado y luego reconocido... Como el protagonista de *La décima sinfonía* (La Dixième Symphonie, 1918), de Abel Gance desahoga sus pasiones frustradas en la composición de una gran obra. Es débil y voluble, un niño que necesita protección, cuando presenta los rasgos de Leslie Howard en la segunda versión de *Intermezzo* (Intermezzo, 1939), rodada por Gregory Ratoff. En *Mujeres soñadas* (Les belles de nuit, 1952) de René Clair (con música de Georges van Parys), el compositor posee la juventud de Gérard Philippe, es desconocido durante algún tiempo, sueña que viaja a través de los siglos, finalmente su última ópera es aceptada y su vecina (a quien da clases de clavecín) le ofrece su amor. La mayor parte del tiempo se nos presenta como sensible y atractivo, a imagen de la música que se supone que escribe. Con todo, el personaje sarcástico y secreto compuesto por Oscar Levant en *Un americano en París* (An american in Paris, 1951) de Vincente Minnelli es finalmente más auténtico sin dejar de ser simpático. En una escena llena de ironía, que utiliza el *Concierto en fa* de Gershwin, se ve a sí mismo en todos los atriles, en todos los lugares: tocando el piano, dirigiendo la orquesta, aplaudiéndose desde un palco, en resumen, una multitud de Oscar Levant que le devuelven una imagen narcisista de sí mismo...

En cuanto a las biografías frenéticas realizadas por Ken Russell, a pesar de sus simplificaciones, éstas se toman menos libertades con la historia de lo que se suele creer: Chaikovski fue realmente ese hombre atormentado y depresivo que nos dibuja *La pasión de vivir* (The music lovers, 1971) y Mahler, en *Una sombra en el pasado* (Mahler, 1974), fue ese artista egocéntrico y voluble. Sus obras han creado una visión menos azucarada, menos ridícula y más comprometida del compositor, como ocurre con el Wagner, a la vez impresionante y antipático, que creó Trevor Howard para *Luis II de Baviera* (Ludwig, 1973) de Visconti. Nos preguntamos por qué razón creadores tan interesantes y con una biografía tan apasionante, rica y secreta como Debussy, Ravel o Satie, no han inspirado, que sepamos, un solo largometraje francés.

El compositor es la suma de todos estos aspectos. A veces es expoliado de su obra maestra por un plagio, por ejemplo en las diferentes versiones cinematográficas de la novela de Gaston Leroux *El fantasma de la Ópera*, entre las que se encuentra la sabrosa versión rock debida a Brian de Palma, con el título de *El fantasma del Paraíso* (Phantom of the Paradise, 1974). Éste es un tema que, recordémoslo, figura en el corazón de *Amadeus* y de la leyenda, algo novelesca, eternamente asociada con el *Réquiem* de Mozart: una obra encargada para ser interpretada bajo el nombre de otra persona. Aunque menos significativa en la historia y evidentemente menos habitual que la falsificación literaria o pictórica, la popularidad en el cine de este tema de la expoliación musical resulta bastante intrigante: sin duda encarna esa creencia irracional de que la música que creamos no hacemos sino transmitirla, y la obtenemos siempre de una voz que nos la dicta. La música carece de un primer autor, ésta parece ser la conclusión. Ésta jamás se halla encerrada en la partitura, tal como lo están el libro en su cubierta o el cuadro en su marco. La música siempre parece recrear.

Exteriorización de lo interior

En *Amadeus* existen dos escenas particularmente chocantes y conseguidas, pero también muy características de la cuestión de la audición interna de la música. Se trata de aquella en que Salieri desglosa pormenorizadamente las diferentes entradas de los instrumentos en el adagio de la serenata para instrumentos de viento (*Gran Partita*), y aquella en la que Mozart moribundo le dicta el *Réquiem* desde su lecho. No sólo su vertiente deliberadamente didáctica, que recuerda la obra de Britten *The Young Person's Guide*, se integra admirablemente en la historia, sino que ambas escenas encuentran una manera orgánica de narrar la creación musical, en la que los temas parecen dar lugar a otros temas. A partir de una pulsación rítmica inicial, la música expone su propia génesis —cuyo mediador es el compositor— la de una totalidad en la que la superposición y escalonamiento de las voces deja que cada una de ellas se escuche claramente. Nos parece asistir a la milagrosa constitución de un orden y una armonía en el desorden del mundo.

Como dice el director, «el cine tiene la posibilidad de detallar los diferentes fragmentos de una partitura, de separar el violín del contrabajo o de la flauta. Así podemos comprender mejor lo que ocurre en la cabeza del compositor. Después es posible agrupar los diferentes instrumentos y restituir la obra [de hecho, un corto fragmento] en su totalidad. Es como una lección de anatomía, aunque sin pretender explicar las cosas lógicamente. Es como ver un automóvil acabado y después descubrir el motor, el tubo de escape, los frenos. Al entender previamente, admiramos mejor el genio del ingeniero».

Pero, por encima de todo, cinematográficamente hablando, la fuerza de estas escenas reside en cortocircuitar la causalidad material instrumental de la música y hacerla salir del espíritu, del espíritu de Salieri, por ejemplo al leer la partitura, que en cierto sentido representa nuestro propio papel, el del envidioso, el admirador, el esforzado.

Una escena de un filme mucho menos conocida que sólo el cine podía inspirar cuenta, de una manera muy fuerte, la emergencia de la música mental en la realidad, utilizando para ello el principio de una sinfonía —la *Inacabada* de Schubert— concebido por su propio compositor como una génesis: un tema sordo en los bajos, luego un temblor de cuerdas en el medio-agudo, del que proviene el tema enunciado por los oboes y clarinetes.

Esta escena se encuentra en un filme que ya hemos citado, *Subarashiki nichyobin* (1947) de Akira Kurosawa, y supone un llamamiento sorprendente a la complicidad del espectador.

Titulada así por antífrasis [literalmente «Un domingo maravilloso»], esta obra tan sentimental pertenece al género específicamente japonés del filme de «gente sencilla». Muestra a una pareja enternecedora que llega tarde a un concierto al aire libre, en una fiesta. Como cuenta su director: «La pobre pareja está en una sala de conciertos vacía, y en su mente están oyendo la *Sinfonía inacabada*. Por supuesto, normalmente no debería haber habido música alguna en esta parte de la banda sonora, pero la protagonista transgrede todas las convenciones del cine, dirigiéndose al público para hacerle esta petición: "Por favor, tengan piedad de nosotros, aplaudan todos, y estoy segura de que podremos oír la música". El público aplaude, y el marido toma una batuta de director de orquesta. No bien ha empezado a agitarla cuando la *Sinfonía inacabada* surge de la banda sonora... Mi idea era la de obtener la participación del público, dirigiéndome directamente a él [de modo] que éste tuviera la impresión de actuar e influir sobre el desarrollo del filme» (*Comme une autobiographie*, págs. 173-174).

Añadamos, como anécdota reveladora, que hemos presenciado la escena en el silencio atento de una sesión de la Cinemateca, que la hacía aún más extraña, incluso aunque Kurosawa recuerde que, en las proyecciones a las que él mismo tuvo oportunidad de asistir, el público parisino se mostró muy cooperador, al contrario del público japonés.

En el otro extremo, esta idea de representar el surgimiento de la música en el mundo como despliegue de una fuerza mental, despertar de una ausencia o de un olvido, anamnesis y sobre todo génesis de la energía amorosa —«la que mueve al sol y a los demás astros» (Dante)— desemboca en un filme como *Azul* de Krzysztof Kieslowski. Es un filme controvertido por la cualidad intrínseca de su partitura musical, debida a Zbigniew Preisner, aunque la fuerza de su concepción sublima estas limitaciones.

Azul es la historia de la esposa de un compositor (interpretada por Juliette Binoche) que pierde a su marido y a su hijo en un accidente de tráfico. El compositor, del que sólo conoceremos su nombre de pila, Patrice, había recibido el encargo de una cantata destinada a una ceremonia oficial para celebrar el ideal europeo. Tras este terrible choque la viuda rompe todas sus ataduras con su vida anterior, deja la casa familiar y se refugia en un apartamento parisino, buscando el anonimato más completo. El filme contará la historia de su regreso a la vida, regreso asociado con la reconstrucción de la cantata inacabada de su esposo, obra de la que al principio ella no quiere ni oír hablar, cuyos borradores tira y a la que finalmente ayudará a salvar de la nada.

Se ha criticado la inverosimilitud del guión, o más bien su anacronismo: es cierto que este tipo de encargos culturales ya no se hacen, y en todo caso no se otorgarían a un compositor de estilo neorromántico, una especie de Berlioz rezagado en este siglo. Pero poco importa, una vez más, ya que no es el único filme inverosímil. Interesémonos más bien en el sentido simbólico, siempre vivo, de una historia así.

El guión gira en torno al nacimiento, o renacimiento a la vida, de sonidos perdidos, no realizados, enterrados en la memoria de la esposa y en unas cuartillas de papel pautado. Se trata de la fragilidad de la música y de la fragilidad del mensaje artístico en general, verdadera botella en el mar, de su circulación y también de su capacidad de pasar de humano a humano, de pertenecer a todos, al mismo tiempo que es la expresión de un individuo.

Para ello la música es un vehículo perfecto, especialmente la música melódica tradicional y tonal, como la que el guión hace escribir a este compositor: esta música se transcribe, pasa de un instrumento solista que alguien toca por la calle a *tutti* orquestal, circula de la realidad concreta «pro-fílmica», en la que está ahogada en medio de otros ruidos, a otra realidad interna e ideal, situada fuera del tiempo y del espacio. En *Azul*, gracias a unos efectos electroacústicos muy conseguidos (cosa poco habitual en el cine en este campo), la melodía que oímos mentalmente, como a la espera de existir, primero parece engullida metafóricamente (conseguido efecto de «trituración», cuando Juliette Binoche tira las partituras al camión de la basura), luego resurge, resonando más claramente en el momento en que la protagonista, que nada en una piscina, saca la cabeza del agua.

Una melodía se escucha conscientemente, se lee en signos escritos o se oye en el tejido de la vida sin que nos demos cuenta, y es de esto de lo que nos habla Kieslowski. En un momento determinado, por ejemplo, la protagonista se encuentra en un decorado de café parisino mientras afuera resuena, tocado a la flauta dulce por un improbable mendigo y mezclado con el rumor de la circulación, un tema que reproduce los apuntes póstumos y en principio secretos de su marido. En este momento, ella no le presta atención, al menos no más que el resto de espectadores, pero igualmente la música está ahí. En una escena posterior, ella se da cuenta de la presencia de esta música e interroga al mendigo: «¿Cómo sabes esta melodía? —Yo invento todo tipo de cosas. Me gusta tocar».

Más tarde, Juliette Binoche y Benoît Régent, viejo colaborador del compositor, asocian sus recuerdos con los apuntes reencontrados, para reconstruir la partitura, que escuchamos completamente orquestada, obedeciendo a lo que van diciendo («¡Con trompetas! ¡Sin trompetas!») como si naciera de su audición mental cómplice y común para explotar en la realidad. Incluso en cierto momento, la imagen pierde nitidez durante un tiempo, para poder concentrarnos en los sonidos. Finalmente, la fragilidad de la flauta dulce, débil hilo sonoro en el vacío, se alterna con vastos *tutti* orquestales. Kieslowski fue uno de esos raros autores-directores que supieron sacar mejor partido estético del Dolby Stereo, y de los medios para contrastar y oponer espacios y volúmenes que éste aporta a la música en el cine.

El director de orquesta

Así como no se trata de establecer la lista y la tipología de todos los compositores, ficticios o históricos, representados en el cine, igualmente no nos referiremos a la figura del director de orquesta (que ha sido objeto de decenas de filmes) si no es en referencia a algunos temas clave como, por ejemplo, el del desencadenamiento de la música como violencia activa, fuerza de influencia, expresión de las pulsiones más malvadas. En *Unfaithfully yours* (1948) de Preston Sturges, de la que se hizo un *remake* en 1983, Rex Harrison encarna a un gran director de orquesta convencido, erróneamente, de que su esposa le engaña. En el curso de un concierto que está dirigiendo, Harrison imagina, sobre músicas de Rossini, Wagner y Chaikovski, tres maneras de deshacerse de su mujer y del presunto amante de ésta. Este filme es aún más suculento si descubrimos en él la parodia de múltiples melodramas musicales realizados en los Estados Unidos con esquemas parecidos, entre finales de los años treinta y finales de los años cuarenta. Aquí, la música encarna, a menudo, ese poder que trasciende los límites de la moral y el decoro.

A menudo el director de orquesta es un personaje ambiguo, y por ello apasionante, ya que domina esa fuerza al tiempo que la desencadena.

Éste es el modo en que aparece en Fellini (*Ensayo de orquesta*) admirablemente retratado, con los rasgos de Balduin Baas, como un personaje seco y cáustico, una especie de idealista ofendido por la vulgaridad indolente de sus músicos, y susceptible de transformarse en un temible Hitler cuando le incitan las circunstancias.

Evidentemente, la metáfora política es clara. Al preguntarle al director (Michel Ciment, *Positif*, n. 217, abril de 1979) cómo había nacido la idea de rodar un filme sobre este tema, Fellini respondió: «Cuando yo asistía a la grabación de la música de mis películas, siempre me sobrecogía un sentimiento de sorpresa e incredulidad, al tiempo que también estaba emocionado de ver que cada vez se renovaba un milagro. Individuos muy diferentes entre sí llegaban al estudio de grabación con instrumentos diversos, pero también con sus problemas personales, su mal humor, sus enfermedades, su radio portátil [...] y me sorprendía constatar que en aquel contexto [...] a fuerza de repetidos ensayos, se llegaba al punto de fundir aquella masa heterogénea en una forma única, incluso abstracta, que es la de la música. Esta operación de ordenar el desorden producía en mí una gran emoción».

En el filme, la orquesta es, para Fellini, el emblema de la sociedad democrática en la que es posible hacer cosas juntos sin que cada individuo pierda su identidad.

¿Cuál es la música que se toca en *Ensayo de orquesta*? ¿De dónde procede? Tenemos que constatar que en su pequeña ficción, Fellini no ha tratado el tema del compositor. Se supone que éste es anónimo; no se hace referencia a su personalidad ni a sus deseos.

Fellini no hace más que sugerir el poder de la música, al poner el acento sobre la coordinación de los instrumentos y sobre el efecto de arrastre creado por un tiempo rápido, con la secuencia de galope tocada cada vez más rápidamente. La orquesta que eligió era pequeña y sonaba como tal; los fragmentos compuestos por Nino Rota (cuya partitura fue la última de este autor para el cine) son como piezas completas, del tipo de las escenas de ballet, no muy lejanas a la música de quiosco. Al final, un extraño efecto teatral de resonancias apocalípticas interrumpe el rumor contestario de la orquesta, gracias a una bola de demolición de edificios que se lanza contra los frágiles muros del viejo oratorio en el que trabajan la orquesta y su director. Desde el principio, Fellini había insistido sobre ese lugar, su acústica y sus límites, y la música aparece claramente asociada a él, contenida en ese marco. En otros términos, la música no sobresale en absoluto de los límites de la pantalla. La fuerza pánica no procede, pues, de la música sino de esa esfera, símbolo de la brutalidad y del caos, y también del fascismo. Al mostrar la música como ideal, no de fusión sino de coordinación (en la que cada instrumento conserva su personalidad), Fellini la sitúa claramente del lado de la democracia, para mostrar su conmovedora fragilidad frente a las tentaciones del poder, cosa poco corriente en el cine.

Totalmente diferente es la alegoría de Andrzej Wajda, realizada más o menos en la misma época, *El director de orquesta* (Dyrygent, 1979), sobre un guión de Andrzej Kijowski. La música que sirve de referencia es nada menos que la *Quinta* de Beethoven, y el director de orquesta está más conforme a su imaginería habitual, con su imperiosa nobleza. En una pequeña ciudad de Polonia, Adam (Andrzej Seweryn) dirige la orquesta local, en la que toca la joven violinista Marta (Krystyna Janda). Ésta hace que vuelva de Nueva York el director Jan Lasocki (John Gielgud), que se ha hecho famoso fuera de su país. Mientras Adam dirige con demasiado autoritarismo y pierde la confianza de su orquesta, Jan obtiene mejores resultados, gracias a su eficacia, debida a su comprensión y a su estilo más intuitivo que analítico. Sin embargo, la debilidad del filme de Wajda, más allá de su valor alegórico en el que el tema es un pretexto (cosa admitida por el director), reside en que no contiene ninguna reflexión ni siquiera implícita sobre la música en sí misma, que aquí, a través de la opción bastante polivalente por el *Do menor*, se convierte en una especie de texto neutro, sin resonancia en la acción.

Del lado de los individuos anónimos que forman la orquesta, encontramos en Fellini una apasionante serie de retratos que exploran la psicología de cada atril y van más allá del cliché. En cambio, en otros filmes, buenos o simplemente entretenidos, se parte del propio cliché, tanto si se trata del violinista que se entristece porque el director nunca retiene su nombre, en *El mirlo macho* (Il merlo maschio, 1972, de Pasquale Festa Campanile), como si se trata del matrimonio de instrumentistas que se quedan sin empleo a causa de la guerra, en *La vergüenza* (Skammen, 1968) de Ingmar Bergman, terrible retrato de un mundo en el que se ha matado a la música, como simboliza el sueño contado al principio por Max von Sydow, el de un ensayo del movimiento lento del *Cuarto concierto de Brandenburgo* de Bach, cuyo maravilloso tema canturrea como si se tratara de un poco de dulzura recogida de los limbos de su sueño. Incluso aquí, esta opción debe relacionarse con el hecho de que en los créditos iniciales de *La vergüenza* no se oye música, sino algunas percusiones graves y voces belicosas. Como en numerosos filmes de guerra, se afirman claramente las relaciones entre música y caos, uno como inverso de la otra.

Intermezzo

La idea del surgimiento, en el mundo real, de una música mental, surgimiento que hace de la música una fuente de energía y de exaltación que precipita la acción de los personajes en su destino, es la base de ese género tan tenaz como menospreciado que es el melodrama musical que, entre *Amadeus* de Milos Forman y *Pasión inmortal* de Bernard Rose, ha conocido un sorprendente renacimiento, en el que los franceses destacan más de una vez (*Todas las mañanas del mundo*, de Alain Corneau; *La femme de ma vie*, de Régis Wargnier, y también *Un corazón en invierno* [Un coeur en hiver, 1992], de Claude Sautet).

Remake americano de un filme sueco de Gustav Molander, en el que Ingrid Bergman actuaba en su lengua materna, *Intermezzo* es la quintaesencia de la imaginería cinematográfica en este campo; y aunque no se trate de un filme muy bueno, merece algunas líneas por su valor de arquetipo y su lugar en la historia del género.

Un famoso compositor-violinista (Leslie Howard), autor, entre otras cosas, de un poema sinfónico sobre los *murmullos de primavera* y de otra pieza concertante titulada *Intermezzo*, vuelve tras una gira a su Estocolmo natal, donde le esperan su esposa y sus hijos. Su hija pequeña tiene una profesora de piano nueva y joven. Se trata de la palpitante Ingrid Bergman, orgullosa de conocer a su ídolo, cuya obra conoce de memoria. Llevado por el amor recíproco, el compositor parte con ella de gira, como acompañante, dejando a su mujer y sus hijos. Por suerte, pronto comprenderán su deber. El título se justifica por la idea de que la joven pianista deberá resignarse a no ser más que un «intermezzo» de primavera y de escapada juvenil en el envejecimiento del gran compositor.

El filme instituirá varias figuras que en adelante serán muy utilizadas. Por ejemplo, la música de los créditos iniciales, para violín y orquesta, es percibida por el espectador como «música de fondo», pero cuando empieza la acción, la música se hace «visible» y se acaba con un golpe de arco de Leslie Howard, que está tocando la obra en el concierto. Así, la música pasa a ser, retroactivamente, un elemento de la acción.

En cuanto al fragmento que simboliza el amor sin futuro del compositor y la pianista, éste empieza por la fórmula melódica *si-sol-do sostenido-re*, una inflexión escogida como suficientemente breve y característica para entrar en la memoria del menos musical de los espectadores. Dicha melodía encarnará, para el espectador, en cuatro notas, el conjunto del fragmento, que no es más que la declinación de esta inflexión. La frase musical, símbolo de sentimiento pero también de refinamiento cultural (a causa del cromatismo de la apoyatura sobre la dominante y del intervalo de quinta disminuida descendente), resume el cariz melancólico, reflexivo, cavilador, de cierta música clásica. ¡La pequeña frase obsesiva de la sonata de Vinteuil, reducida a cuatro notas! Sabemos que Hans Werner Henze, en la adaptación de *El amor de Swann* (Eine Liebe von Swann/Un amour de Swann, 1984) para Volker Schlöndorff, tuvo la valentía de intentar inventar esta pequeña frase proustiana, símbolo de la música imaginaria descrita por un escritor, tal vez sin encontrar la solución.

Resumir una pieza en una simple célula musical es una especie de proeza, e *Intermezzo* lo consiguió, al precio, por supuesto, de una evacuación de la propia noción de desarrollo y de composición como organización de esta célula. La música aparece aquí como arranque meditativo, expresión directa de las pasiones (no se nos muestra al compositor escribiendo), que puede reducirse a un simple indicativo.

En el paseo en que el compositor y la joven pianista se enamoran el uno del otro, la «fan» apasionada canturrea ante su ídolo su propia música, observando con él cómo se funde el hielo en uno de los brazos del río que recorre Estocolmo. Se trata de la melodía de una de las piezas preferidas por la joven músico, *Murmullos de primavera*. Esta pieza, presente en el espíritu de ambos personajes, explota entonces en la orquesta «de fondo», como si estuviera esperando la señal para desencadenar el despertar de la primavera (imágenes de árboles en flor) y el de la pasión que arrebata a los protagonistas.

Finalmente *Intermezzo* ilustra ciertos problemas planteados por la representación del talento musical en la pantalla: para mostrar el talento de la joven pianista, el filme hace que ésta toque un fogoso y espectacular arreglo del *Concierto para piano* de Grieg, solo al que Leslie Howard, conquistado, añade su violín. El talento, esa cosa impalpable e indecible a oídos de un profano e incluso a los de un especialista, se reduce así a una cuestión de virtuosismo.

Esto suscita una pregunta: en el melodrama musical, sea su protagonista un pianista psicópata, una violinista alcohólica o un director de orquesta paranoico ¿es la música el tema de fondo? ¿Podría ser reemplazada por el atletismo o cualquier otro deporte? En efecto, la interpretación musical se utiliza a menudo como simple actuación física, digital y mecánica. Cinematográficamente hablando, es tan espectacular ver a un pianista drogado o un batería asesino que son incapaces de tocar o de llegar al final de la partitura, como ver al corredor de fondo perdiendo sus fuerzas o al boxeador cayendo a la lona.

La representación «diabólica» del virtuosismo pianístico (el tema de las manos del pianista tocando solas, estrangulando a la víctima, etc.) ha inspirado tantos filmes que necesitaríamos todo un volumen para citarlos: algunos de ellos aparecerán en nuestra cronología. Con todo, citemos el extraordinario filme *Los cinco mil dedos del doctor T.* (5.000 fingers of Dr. T., 1953), una comedia musical onírica dirigida por Roy Rowland a partir de un guión firmado por «Dr. Seuss», con música de Friedrich Holländer. Esta sátira política de un reino dictatorial, soñada por un niño que detesta sus clases de piano, cuenta, entre sus atractivos espectaculares, con un teclado de cinco mil teclas, en el que están condenados a tocar quinientos niños alineados. Todo ello ocurre a merced de un pianista loco (tema habitual en el melodrama musical) que encierra y tortura a los «no tocadores de piano» (*non piano players*), o sea a los otros instrumentistas, en una especie de cueva, cosa que da pie a una prodigiosa secuencia de un infierno musical parecido a los de El Bosco.

La lección de música

Representada en varias escenas de este famoso filme, la lección de música siempre ha sido un momento mucho más apasionante que la interpretación en concierto, ya que propicia el surgimiento de dudas y ambigüedades que manifiestan toda su riqueza. Por ejemplo, en *Sonata de otoño* (Höstsonaten/Autumm sonata, 1978) de Ingmar Bergman, observamos una escena muy fuerte en el curso de la cual una mujer joven de físico ingrato (Liv Ullmann) toca ante su madre, ilustre pianista virtuosa (Ingrid Bergman), el *Preludio en mi menor* de Chopin. La madre desmonta con crueldad la presunta pericia de la interpretación que acaba de oír, destrozándola. Nos hallamos aquí en el reino de lo insoluble e imperfecto, con el que el cine, arte de la concreción fija, puede jugar refinadamente.

Otra cuestión suscitada por la interpretación musical en el cine es la del simulacro hecho por un actor. Por ejemplo, a propósito del filme de Alain Corneau *Todas las mañanas del mundo* se ha criticado el hecho de que Jean-Pierre Marielle, que interpreta el papel del profesor de Marin Marais, Sainte Colombe, simula estar tocando la viola de gamba. El director respondió maliciosamente (*Cahiers du cinéma*, enero de 1992, n. 451), que ocurre lo mismo, aunque en otro sentido, cuando Gustav Leonhard simula estar tocando música de Bach y lleva peluca. Al argumentarle alegando el filme de Jacques Rivette *La bella mentirosa* (La belle noiseuse, 1991), en el que Michel Piccoli, en el papel de pintor, es «doblado» por el artista Bernard Dufour, en los planos en los que aparecen sus manos mientras dibuja, Corneau añade: «¿Acaso se pueden disociar las manos de actor de las de un músico? Me dije a mí mismo, erróneamente o no, que no es posible hacerlo. Jean-Pierre Marielle se hubiera sentido turbado. Estaba interpretando cada situación con el cuerpo entero. Se sumergía profundamente en la escucha de la música». La emoción particular ligada al método del *play-back* proviene del hecho de que —como hemos intentado demostrar a propósito de la ópera en *La voix au cinéma*— el actor está escuchando el sonido, vocal o instrumental, que se supone que está emitiendo.

Todas las mañanas del mundo es, por otra parte, el arquetipo del filme sobre la música como misterio. La réplica prestada a Sainte Colombe, el maestro venerable e intransigente, cuando rehusa al joven Marais como alumno, es el modelo de la réplica sin réplica, ya que ésta reposa sobre un juicio difícil de contradecir y deja al espectador la facultad de juzgar por sí mismo: «Vos hacéis música, señor, vos no sois músico». Cosa que evidentemente habría que traducir por «Vuestro trabajo es exterior, está ya "hecho"». Observemos que también se podría invertir la frase y que el público la encontraría igualmente convincente: «Vos sois músico, señor, pero no hacéis música», cosa que significaría: «Vos ejercéis un oficio, pero lo que hacéis no es digno de llamarse arte».

La fuerza cinematográfica de este tipo de filmes reside precisamente en quedarse al borde del juicio, evitando ser tajante o absoluto. Imaginemos que se hubiera exagerado la interpretación «sin alma» del Marin Marais joven, a fin de garantizar y autentificar el juicio de Sainte Colombe: resultaría falto de interés, caricaturesco.

Al abarcar diferentes cuestiones, la del contrato, la del dinero, la del talento, la de la paternidad y la del arte, la situación de la «lección de música» es inagotable. Se trata de un modo muy materialista en *Padre Padrone*, de los hermanos Taviani, en la que el joven pastor sardo Gavino Ledda intercambia dos corderos por un viejo acordeón. Aprenderá a tocarlo solo, esforzadamente, aportando a aquel paisaje rudo y arcaico nuevos sonidos, un mundo nuevo, el de los valses de Strauss. Aquí la música no es la emanación natural de un pueblo y de un paisaje, en el sentido de «cantan tal como respiran», contrariamente a lo que ocurre en muchas películas situadas en contextos rurales tradicionales (como la admirable *Teni zabytyj predkov* [1964], de Serguei Paradjanov), así como en muchas comedias musicales «folclóricas» (como ha demostrado Rick Altman). En el filme de los Taviani, la música se aprende, se compra y tiene un sentido cultural, rasgos en los que reconocemos la voluntad de lucidez marxista de estos inteligentes autores.

Finalmente, en *El piano* de Jane Campion, el contrato de aprendizaje es sorprendente desde cualquier punto de vista, ya que las lecciones que Holly Hunter da a Harvey Keitel para recuperar su instrumento tecla a tecla no son tales, pues disimulan un comercio más oscuro, por medio del cual él consigue verla y oírla tocar, en tanto que ella parece tocar sin haberlo aprendido jamás de nadie. Este maravilloso flujo musical acabará marcado, mutilado para siempre por un ruido molesto: el que produce sobre las teclas la prótesis del dedo de la pianista, a quien su celoso marido ha querido cortarle la mano.

Ciertamente, aquí el sonido del piano es un sustituto de la voz que la protagonista jamás deja oír, escondiéndola como un tesoro, y bajo este aspecto nos remite a un mito ampliamente tratado en el cine, el de la voz robada, o el de la voluntad de controlar la voz: una voz no se puede comprar. Este mito se halla en el corazón de *Ciudadano Kane*, con la desesperada tentativa de Kane de hacer de su mujer una «cantante», mediante dinero y lecciones, así como en filmes como *Diva* de Jean-Jacques Beineix, y en las diferentes versiones de *El fantasma de la Ópera*. En estas películas, siempre aparece el hombre que intenta apropiarse de la voz de una mujer, hacerla suya, casi literalmente. ¿Acaso Holly Hunter disimula su voz para protegerla (dado que, como ella nos advierte, su voz interior no es la buena)?

El filme de Jane Campion presenta de manera constante, en el propio postulado de su guión, a la música como articulada con el mutismo. Con todo, lo no-verbal, en el llamado cine sonoro, es por excelencia aquello que resuena entre las palabras. La emoción específica procurada por la música en el cine nace del hecho de que a menudo ésta se corresponde con la interrupción del diálogo, cuando ya no bastan las palabras. Esta emoción parece aún más fuerte, en ocasiones, cuando las palabras son abundantes y llegan hasta su propio límite, mientras la música es breve. Maurice Pialat ha sabido manejar este aspecto muy acertadamente en su adaptación de la novela de Bernanos *Sous le soleil de Satan* (1987), donde, tras largas escenas de discusión, aparece un cura corriendo por los campos —agotadas las palabras, por así decirlo—, único momento en que se dibujan brevemente las notas de la *Primera sinfonía* de Henri Dutilleux.

En el cine sonoro, la música resuena fácilmente como voz que se eleva allá donde no alcanzan las palabras, o bien como grito interior contenido: la armónica de *Hasta que llegó su hora* o la guitarra de *París, Texas* son la expresión del mutismo de los personajes principales, ambos «traumatizados» desde su infancia. Al mismo tiempo, no podemos ignorar que este tema permite tratar a la música como comunicación afectiva directa, como lenguaje no verbal fundamental, sin la «pérdida» o desposesión que implica el uso del lenguaje propiamente dicho. Se trata, por supuesto, de una ilusión (como ha demostrado Lacan), pero de una ilusión conmovedora. El arquetipo de ello está representado por aquella música que está escuchando el monstruo de Frankenstein, quien aún no ha dominado la palabra humana.

Las historias más o menos fantásticas habituales en el cine de los años treinta, en las que la música funciona como un lenguaje codificado, vehículo de secretos de estado —*Fatalidad* (1931), de Joseph von Sternberg; *Guilty Melody* (1936), de Richard Pottier; *Alarma en el expreso* (1938), de Alfred Hitchcock— también aluden a este lugar-entre-palabras, a este espacio de la comunicación directa; sin embargo, este caso también se da en dos recientes escenas famosas, que giran alrededor de la complicidad fugitiva que puede nacer a partir de unas cuantas notas musicales.

Una de estas escenas se encuentra en el memorable filme de John Boorman *Deliverance* (Deliverance, 1972), historia de jóvenes americanos urbanos que, al partir en canoa por el río para relajarse en la naturaleza, descubren que ésta tiene su lado duro y peligroso, y que en lugar del «buen salvaje» puede abrigar a viciosos y degenerados. En un momento dado, uno de los personajes, que ha traído su banjo, atraviesa un pueblo de gente débil y enferma, entre los que se encuentra un chico visiblemente retrasado, que también sostiene un instrumento entre las manos. El joven se comunica con él mediante algunas notas, a las que el chico responde como un eco, distraídamente al principio. El mensaje se hace más complejo, las melodías lanzadas se hacen cada vez más largas y las notas se acumulan, todo ello para desembocar en un dúo en el que ambos rivalizan en un nivel de virtuosidad técnica similar. Evidentemente, este *duelling banjo*, esta lucha musical que fue la clave del éxito del disco del filme (firmado por Steve Mandel y Eric Weissberg) encarna el sueño de una comunicación no verbal universal; pero sobre todo, su encanto reside en que es el equivalente musical de aquellos dúos coreográficos en los que los bailarines se retan a imitar las figuras que van haciendo.

El cine —en todo caso el «sincrono-cinematográfo-audiovisual» sonoro— es, en este caso, el vehículo de una emoción particular, en la medida en que parece registrar y grabar, en este juego de espejos, el más mínimo desfase, el mínimo tiempo de espera o de reacción entre las frases musicales. Gracias al montaje y al tiempo fijado, el cine añade algo que le es específico. Esta escena de Boorman debe tener algo de chocante, porque seis años más tarde, Steven Spielberg retoma el mismo principio a otra escala pero con la misma idea: la posibilidad de una comunicación universal a través de un código musical. Spielberg imagina que los científicos que dan la bienvenida a los seres extraterrestres que

vienen a visitar la tierra en *Encuentros en la tercera fase* intentan comunicarse tocando temas simples en un sintetizador gigante, temas compuestos en torno a la escala más universal, que es la pentatónica. Un gigantesco platillo volante reemplaza al joven retrasado. Simplemente, se ha invertido la relación: la especie humana, que propone el juego y lanza el mensaje, es aquí el niño retrasado, en relación con aquella civilización de una sabiduría inmensa y de técnica muy avanzada.

Notamos que, en esta secuencia, los sonidos tocados son doblados por un gran teclado visual de rectángulos de colores, en la utopía de una sintestesia audiovisual. Para empezar, un músico inicia un diálogo con la nave espacial, y le propone el tema en el registro agudo, al que la nave responde con borborigmos graves, no exentos de efecto cómico. Luego el platillo volante se convierte en una especie de instrumento musical de sonido elefantino, que se asocia con el órgano humano en un rápido diálogo. No falta, en esta rivalidad, el mito de Jericó, ya que un sonido particularmente grave y potente rompe el cristal de un proyector.

Después del famoso indicativo *re-mi-do-do-sol*, al que el instrumento ha hecho eco, los sonidos se suceden, oídos en sincronía con los teclados de luz, ya no planteados como música sino como un lenguaje codificado en sonidos, siempre a partir de cuatro notas. Este paso de la música propiamente dicha al lenguaje funcional (un lenguaje que, en el guión del filme, no es descifrado) está representado por la idea de que las notas se tocan sin pausa, unas después de otras, en un ritmo rápido y monótono. Como antes en el filme de Boorman, la gran nave espacial duda, permanece muda ante las «proposiciones sonoras» enviadas por los humanos, parece pesada y estúpida durante un momento pero luego se agita, responde y finalmente rivaliza en velocidad con la música humana. La diferencia aquí reside en que la especie extraterrestre toma el instrumento con el que han intentado comunicar con ella, y se lanza a una brillante tocata de notas y colores.

En Spielberg, toda la fuerza de la escena reposa, por supuesto, en el contraste entre el gigantismo del decorado y de la situación (la nave es tan grande como una montaña), y el carácter improvisado de lo que sucede. Desde que el cine fija el sonido y el tiempo tal como antes había fijado el movimiento, todo lo que supone improvisación musical o vocal, canto o conjunto espontáneo, reviste el carácter de una instantaneidad conmovedora, precisamente por el carácter estrechamente fijado segundo a segundo de la escena.

La belleza del cine sonoro proviene también del hecho de que magnifica la práctica familiar de la música, y da todo su valor emocional a aquellos momentos en los que una canción es repetida en coro, por ejemplo en una reunión familiar (*Voces distantes* [Distant voices, Still Lives, 1988], de Terence Davies). El cine sonoro puede representar la música no como algo «perfecto», con voces homogéneas y fundidas, sino como algo «imperfecto», con voces de diferentes edades y timbres, de diferentes grados de ajuste, más o menos afinadas. Es como la fotografía de un momento con música, del que se captura la dimensión de frágil equilibrio, de armonía efímera. Incluso en las comedias musicales, en las que todos los números son presumiblemente impecables, los autores velan por introducir algunos momentos de estudiada espontaneidad, como el abucheo amistoso e improvisado que los artistas de un espectáculo, cuyo estreno acaba de fracasar estrepitosamente, se ofrecen entre ellos para consolarse, y que parece nacer de tres notas disonantes enunciadas al piano por Oscar Levant. Nos referimos al número «I love Louisa» de *Melodías de Broadway 1955* (The band wagon, 1953) de Minnelli, que es una de los mayores logros de este género.

Así, el cine fija y recrea un momento en el que ritmos dislocados se superponen unos a otros y se organizan, o un breve chasquear de dedos da lugar a toda una música, o sonidos tocados al azar en un piano desafinado se convierten en un discurso musical.

Incluso en este caso, como en otros tipos de escenas musicales, la idea es más antigua que el propio cine. No nació de éste sino que se ha simulado y «expresado» con más o menos acierto por la música escrita: citemos, entre otros ejemplos de cacofonía natural reconstruida o de nacimiento frágil de la música, aquel fragmento de *Iberia* de Debussy, en «Le matin d'un jour de fête» del que el compositor solía decir que «no tiene aspecto de haber sido escrito». Sin embargo, sin haberlo premeditado y sin haberle concedido mayor importancia en principio, el cine se revela como el arte que permite realizar esta utopía, y que obtiene de ella sus momentos más emotivos: la belleza de tantas secuencias de comedias musicales, como *West Side Story* (West Side Story, 1961) de Robert Wise y Jerome Robbins, o *Granujas a todo ritmo* (1980) de John Landis —y citamos a propósito títulos no demasiado antiguos, ya que sus antecesores en la comedia musical clásica son obras muy conocidas y merecidamente famosas— aparece entonces, sorprendentemente, inalterable.

Canción

En otro extremo diametralmente opuesto (en el que, sin embargo, el cine se muestra fuerte aún con los medios más simples), tenemos a una niñita de grandes ojos negros que escucha una canción en su tocadiscos de 45 r.p.m. Es una canción de amor cándida, siempre la misma, «Por qué te vas». No ocurre nada más en la escena, salvo la lectura del disco con la pequeña huérfana que escucha sin llorar. Aquí no hay improvisación cogida al vuelo ni música que se constituya poco a poco: sólo el gesto de poner un disco y el desarrollo de la canción pregrabada, en un tiempo limitado, que da al espectador la ocasión de volver a oír entera la introducción, simplona y desgarradora, con su rebajada sensibilidad, de reconocer en el pasaje el efecto sonoro de los platos en síncopa (*gimmick*, en términos del oficio), y de intentar captar las palabras, que aluden a la soledad, al abandono. Sin embargo, el éxito del desgarrador filme de Carlos Saura *Cría cuervos* (1975) se basó en esta escena, y por supuesto en el disco.

Durante los años en que reinaba el microsurco de 45 r.p.m., entre los años cincuenta y los ochenta, éste fue el símbolo cinematográfico eminente de la canción, con su corta duración: su formato modesto, su agujero central, su rapidez de giro visualmente expresiva (a veces en contraste fascinante con la lentitud del *tempo* de la música que de él emanaba), el mecanismo del tocadiscos o más bien —como en los créditos iniciales de *L'Effronteé* (1985)— el del *juke-box* que selecciona el título, lo pone y lo hace desfilar con indiferencia, como momento de poesía y de sueño «enlatado», todo ello venía representado por el disco de 45 r.p.m y los tres minutos de felicidad que éste encierra. En la obra de Claude Miller —que utiliza una cándida canción italiana, recreando el «efecto *Cría cuervos*»— se trataba también de evocar el mundo agradable y mezquino en el que vive y se aburre Charlotte Gainsbourg durante un verano, por oposición al universo de la «gran música» que la protagonista va a descubrir deslumbrada.

¿Qué tiene de específico una canción, en relación con otras formas musicales?

Para empezar, que repita un estribillo, con lo que presenta a la música como repetición textual. Pero además permite adaptar diferentes palabras sobre la misma música en la estrofa, lo que revela lo que tienen de mágico y turbador lo arbitrario y gratuito de la relación letra/música, por oposición a la melodía continua del aria de ópera o del estilo wagneriano. El cine sonoro, en la medida en que él mismo también juega con efectos de superposición aleatoria y contingente (las palabras de un personaje puestas sobre la imagen de otro, música en «contrapunto» con una escena paralela) forzosamente tiene que estar interesado en una situación como ésta.

Al mismo tiempo, la canción es el símbolo de eso que en cada uno de nosotros está ligado a lo más íntimo de su destino, de sus emociones, y que, a la vez, permanece libre como el viento, la cosa más compartida del mundo, la más común, ya que es el aspecto más vulgarizado, menos esotérico, más anónimo de la música.

A veces la melodía de una canción es también un código, un cifrado: el código de las palabras implícitas a las que remite, incluso cuando éstas no se escuchan; son como el inconsciente de las notas, por ejemplo en *El ángel azul*, o en *Cuando Harry encontró a Sally*, citadas en el segundo capítulo.

Pero sobre todo, en este continuo flujo de impresiones que supuestamente reproducen la vida que es un filme, la canción, a causa de su propia simplicidad, es el elemento que se graba en la memoria y se asocia para siempre con un momento determinado de la existencia, para luego encerrar en sí misma ese destino. Representa el carácter a la vez efímero, particular y al mismo tiempo impersonal del *fatum*. En el cine, ese arte que utiliza superposiciones y encuentros, relaciones constantemente cambiantes entre figura y fondo, entre el individuo y el todo, el destino encuentra en la canción un símbolo particularmente fuerte.

Así, pues, la canción forzosamente tenía que ocupar un lugar muy particular en el seno de una forma de expresión que, al trabajar sobre totalidades vivientes, sobre cuadros en movimiento vistos de cerca o de lejos, permite perder un elemento dado en un conjunto y luego hacerlo volver a emerger triunfalmente. La canción es este elemento simple y característico, símbolo de un destino encerrado en algunas notas y en algunas palabras, que puede pasearse por todo el filme, silbada, tatareada, entonada con o sin palabras, como música de pantalla o de fondo. La canción, en el cine, encarna el principio de circulación mismo.

Casablanca es el arquetipo de esta circulación, la de una canción asociada a los momentos más felices de la pareja protagonista, *As time goes by*. Una canción a la que Rick (Humphrey Bogart) pretende borrar de su universo prohibiéndole a su pianista, Sam, que la toque. No obstante, la canción transpira por todas partes en la película, canta en la orquesta, y finalmente suena a petición de la mujer que ha vuelto. Una vez lanzada, nada puede parar a la canción: en *El intendente Sansho* (1954) de Kenji Mizoguchi, se trata de una queja dolorosa que la madre, separada de sus hijos, inventa para acunar su desdicha, y que contiene los dos nombres de éstos asociados. Su canción franqueará el tiempo y el espacio para llegar, a través de una esclava, a conmover a sus hijos, que viven esclavizados en un lugar lejano. Después de los años, dicha melodía guiará al muchacho hacia su madre, ciega y anciana, cuando éste la oiga en la ribera.

El episodio central de *Le plaisir* (1952), de Max Ophuls, «La Maison Tellier», cuya construcción musical ya hemos analizado en detalle en nuestro ensayo *Le son au cinéma*, reposa igualmente sobre la circulación de una melodía de Béranger, *Ma grand-mère*. Al principio, el tema suena como «música de pantalla» que emana del burdel en el que la cámara no entra jamás, y donde está siendo tocado (sin letra) por una pianola. Posteriormente, la melodía suena en la orquesta de fondo con diferentes ritmos y diversas orquestaciones, y la tararea a media voz uno de los personajes, Rosa (Danielle Darrieux). Un poco más tarde, se repite a coro por todo el conjunto de prostitutas que están recogiendo flores en el campo, y finalmente la orquesta «de fondo» la recuerda melancólicamente cuando las mujeres vuelven a la ciudad, y el carpintero regresa tristemente a su granja. Aquí, la idea es que la canción, alusiva al principio, se encarna cada vez más, se viste de palabras que le dan un sentido preciso («Cuánto echo de menos/ mi brazo rollizo / mis piernas bien hechas / y el tiempo perdido»), se extiende por contagio, se vuelve espejo de todas las emociones y de todos los reencuentros que viven los personajes, y luego se va, después de haber encantado, literalmente, todo el relato.

Una canción. Lili Marleen (Lili Marleen, 1980) de Rainer Werner Fassbinder, que aparece tras una serie de filmes inspirados en el destino de esta famosa melodía, es la historia típica de la canción que conquista el mundo por contagio, y que, en el interior del propio filme, se pasea constantemente del fondo a la pantalla, del personaje aislado a la sociedad.

A este respecto, un ejemplo particularmente ingenioso, aunque inverso, es el de *Jules y Jim* (1962) de François Truffaut: aquí la canción emblema, inscrita en la efímera duración de su interpretación por parte de un personaje, en este caso Catherine (Jeanne Moreau), que la canta, se limita a un solo momento particular de la acción, momento único que imprime su sello a la melodía, al tiempo que la remite de nuevo al filme que la contiene. Se trata de «Tourbillon» («Nos perdimos de vista, volvimos a perdernos de vista...») escrita por Cyrus Bassiak, alias Serge Rezvani, quien acompaña a Jeanne Moreau a la guitarra. Lo divertido es que todo circula, en esta película, los personajes, las emociones, la mujer que cristaliza el amor de los dos protagonistas y el destino: todo, salvo la canción.

El filme que nace de una canción

Finalmente, muchos filmes se presentan como si nacieran de una melodía que se oye en los créditos iniciales y que luego se encarna, como si se tratara del núcleo primitivo del filme. Entre muchos otros, *Catorce de julio* (1933) de René

Clair, con música de Maurice Jaubert, parte de una canción que resume el guión y cuya letra dice: «En París, en cada arrabal / el sol de cada día / hace que en algunos destinos / florezca un sueño de amor».

Este también fue el caso de filmes tan diferentes como *Cantando bajo la lluvia* (1952), que salió de una serie de canciones del productor Arthur Freed sobre las que los guionistas Betty Comden y Adolph Green construyeron su maravilloso guión. *India Song* (1975) de Marguerite Duras. Con todo, en esta última obra, el tema, debido a Carlos d'Alessio, jamás aparece revestido de letra alguna, sino simplemente designado como «canción» por los personajes y por el título, que sugiere una letra desconocida.

Jazz

El *jazz* en el cine constituye todo un tema en sí mismo. Durante mucho tiempo, el *jazz* ha sido identificado como algo conveniente y educado, conservando en el filme un lugar muy circunscrito; o bien se ceñía a cierta atmósfera musical que envolvía la acción sin ser el propio tema de la historia. Entre otros motivos, tal vez porque la inmensa mayoría de los *jazzmen* importantes son artistas negros. Así, pues, ha sido necesario esperar hasta los años ochenta y noventa para ver, gracias a Bertrand Tavernier (*Alrededor de la medianoche* [Round Midnight/Autour de minuit, 1986], con Dexter Gordon), Clint Eastwood (*Bird* [Bird, 1988], biografía de Charlie Parker, interpretada por Forest Whitaker) y Spike Lee (*Mo'better blues* [Mo'better blues, 1990]), películas enteramente consagradas a artistas y compositores negros, reales o ficticios, a la espera de las obras que el cine debe aún a gigantes como Miles Davis, Duke Ellington o John Coltrane. Podemos ahora detenernos sobre un filme de Spike Lee, una ficción, pero que representa un verdadero retrato del *jazzman*, liberado de las inevitables limitaciones del *biopic* (*biographical picture*).

En *Mo'better blues*, Denzel Washington interpreta el papel de Bleek, un trompetista de *jazz*. Se le ha reprochado a este filme que no haga alusión a la obsesiva realidad de la droga en la vida de sus personajes. Sin embargo, nadie parecía alarmarse por el hecho de que, en todos los otros filmes que dejaban entrever el medio de los *jazzmen* negros, en alguna secuencia (como en algunos momentos de una obra de Scorsese, por lo demás excelente, *New York, New York*, [New York, New York, 1977], cuyo protagonista es un saxofonista blanco interpretado por Robert de Niro), se consagrara más tiempo a mostrar cómo se drogaban en los lavabos del club que a mostrarles en el ejercicio de su arte. Así, pues, nos parece legítimo que Spike Lee haya querido reaccionar contra esta asimilación automática, cambiando la imaginería, y por eso haya intentado representar a un hombre con problemas concretos, amorosos y profesionales, especialmente para conciliar sus diferentes formas de vida: así, por ejemplo, Bleek recibe fríamente a su amiga, que viene a verle, porque «es su hora de ensayar», lo que conduce a ésta a tratarle de «jefe de estación», porque «con él, es la hora o no es la hora». Él replica que su vida es corta y que quiere llegar a ser alguien. Algo más tarde, él está furioso porque, en sus juegos amorosos, su compañera le ha mordido el labio. Los labios para un trompetista son como las piernas para un corredor... Además, tiene problemas de autoridad con su quinteto y de dinero con el mánager: en resumen, es un artista, pero también un hombre real, cosa que el cine no nos enseña muy a menudo.

Todos estos filmes, dedicados a músicos y a canciones, parten, evidentemente, del postulado de una música que ha circulado por el mundo antes de que se hiciera el filme, que circula en el interior de éste y que continuará circulando fuera de él. Una situación que, en ciertos casos, parece ir en contra de la idea del filme como obra única, prototipo que se apropia enteramente de sus elementos constitutivos y los liga eternamente a sí mismo. Ya que dicho ideal ha dado lugar a películas tan bellas, ¿acaso los filmes que no lo siguen son por ello automáticamente inferiores? Creemos que no, y debemos recordar aquí que los lazos entre el cine y la música popular, en todos los sentidos de la palabra, no pueden reducirse a una moda pasajera, o a un simple cálculo comercial.

El musical como forma popular

Estadísticamente hablando (y sin emitir juicio alguno sobre este hecho, que, de entrada, ha de ser reconocido como tal), la música en el cine es, en principio, mayoritariamente una música que puede existir, o haber existido, o estar destinada a existir *fuera* del espacio del filme.

Faltos de espacio y de competencia, no podemos, evidentemente, dar aquí a los cines no occidentales, como el africano, el sudamericano, indio, japonés y chino, la importancia que merecen. En todo caso, un examen del cine mundial a partir de algunas muestras disponibles, la lectura de cierto número de fuentes y la escucha de discos importados, hacen aparecer una constante universal en el plano musical: en cualquier lugar del planeta en el que sobreviva el cine comercial de gran consumo popular y no haya sido derribado por la televisión, continúa existiendo el llamado cine «musical», que consiste en unir la palabra, el canto, el instrumento y la danza. Hasta el punto de que los únicos filmes que estuvieron autorizados durante un tiempo en la China de Mao eran filmes-ballet. Los mayores éxitos de la pantalla, entre los que se encuentra cierto número de dibujos animados de Walt Disney, conceden siempre un lugar importante a la música y a la canción.

¿Por qué razón, en el largometraje de dibujos animados, desde *Blancanieves y los siete enanitos* (Snow white and the seven dwarfs, 1937) de Walt Disney hasta *El rey león* (The lion king, 1994), se da esta tradición inamovible, del número cantado y bailado? El filme de animación, y el margen de irrealidad que se le autoriza, así como sus infinitas posibilidades de deformación plástica, dan a los realizadores toda la libertad para «contrapuntuar» una canción con detalles visuales y juegos escénicos paralelos, placenteros precisamente en la medida en que son independientes del texto y del contenido cantado.

Por ejemplo, cuando el rey de los monos, en *El libro de la selva* (Jungle book, 1966), canta imitando el estilo de Louis Armstrong, al tiempo que discute con sus gestos simiescos con uno de sus congéneres, este detalle gestual nos deja absortos, porque se produce de modo independiente a la canción que el personaje continúa interpretando, sin que ello tenga respuesta sonora. Al mismo tiempo que la canción humaniza al personaje (ya que le presta palabra y música), la escena gestual paralela reafirma su animalidad, en un contrapunto cómico y con infinitos recursos.

Así, la canción otorga a las películas una especie de universalidad. Uno de los pocos filmes franceses que consiguieron un éxito mundial, incluida China, fue una película musical y cantada, *Los paraguas de Cherburgo* (Les parapluies de Cherburg, 1964) de Jacques Demy, con música de Michel Legrand. El director más famoso de la historia del cine, Charlie Chaplin, ponía un particular cuidado en la música de sus películas, cuyas canciones escribía personalmente. Una de ellas, incluida en *Candilejas* (Limelight, 1952), se convirtió en un éxito discográfico con el título, en Francia, de «Deux petits chaussons de satin blanc».

Sin hablar de Elvis Presley y de Judy Garland en los Estados Unidos, o de Tino Rossi en Francia, las mayores estrellas de numerosos cines nacionales fueron cantantes, como el pequeño Joselito, «el niño de la voz de oro», que durante los años cincuenta constituyó la prosperidad de la pantalla ibérica, hasta el punto de que se dijo que «el mayor cataclismo económico de la historia del cine español fue provocado por... ¡su cambio de voz!» (Yann Tobin, *Positif*, noviembre de 1984, n. 283).

En la historia del cine egipcio, las estrellas más legendarias también han sido los cantantes, como Muhammad' Abd al-Wahhab, desde 1932. El popular Farid al-Atrash produjo obras en las que era el protagonista y cantaba su repertorio, tales como *Lah nal khulud* (1952), dirigida por Henry Barakat. Notemos que, aparte de las canciones, la música sinfónica de acompañamiento de este filme es, siguiendo una tradición inamovible, una mezcla de Bizet, Beethoven, Chaikovski, Grieg, Berlioz y Verdi.

O sea que el fenómeno de «connivencia», recientemente constatado, entre el éxito popular de ciertas canciones y su presencia en la banda sonora original de un filme —*El guardaespaldas* (The Bodyguard, 1992), cantada por Whitney Houston en el filme de Mick Jackson— no es en absoluto un fenómeno nuevo, ya que existe desde finales de los años veinte. La diferencia significativa reside en que las canciones, en lugar de ser entonadas por personajes principales o episódicos de la acción, en nuestros días aparecen de fondo, o más bien en ese espacio particular que hemos bautizado como *on the air*. Otras canciones, en lugar de sonar sobre los créditos iniciales, como ocurre en numerosos *westerns*, se alojan en ese momento musical privilegiado que constituyen los *end credits*. Grandes éxitos del cine americano como *Rain Man* o *Thelma y Louise* incluyen un montaje de canciones «fundidas» en la continuidad del decorado.

Esta doble vida de la canción se reviste hoy de múltiples aspectos: así, David Lynch incorpora, en la trama musical de su *road-movie* lírica y violenta *Corazón salvaje* (Wild at Heart, 1990), dos canciones preexistentes de Chris Isaak, fechadas varios años atrás y que no habían tenido demasiado éxito. En el interior del filme las oímos solamente durante unos segundos, filtradas y ahogadas en el sonido global, como «ambiente de autorradio», pero el disco de la banda sonora las reproduce *in extremo*. Gracias a este empuje, dichas canciones —especialmente la balada *Wicked games*— hicieron una buena segunda carrera.

El cine como danza o como música

Curiosamente, a pesar del gran número de afinidades que existen entre ambas artes, rara vez se compara al cine con la danza, en tanto que la asimilación del cine a la música viene siendo la moneda corriente desde hace tiempo. Esta comparación, reivindicada como veremos por un buen número de directores de cine, ha servido a éste para encontrarse a sí mismo como «cine puro», alejándose del modelo teatral y naturalista con el que siempre se le asocia. Y si esta referencia siempre ha sido habitual para los cineastas, ello se debe a que para ellos la música continúa siendo el modelo (por supuesto idealizado, en este sentido) de un orden abstracto que sería dado al mundo sensible, orden regido por leyes que los profanos suponen mucho más rígidas y deterministas de lo que son.

Sin complejo alguno, Abel Gance, al establecer una asimilación entre el carácter físico del sonido y el de la imagen, sobre el modelo clásico de la falsa analogía, acertaba plenamente al proferir: «Hay dos tipos de música: la música de los sonidos y la música de la luz que no es otra que el cine; y esta última es más alta en la escala de vibraciones que la primera» (conferencia de 1926, reproducida en *L'Art cinématographique*, Alcan, 1927, citado por Jean Mitry).

De hecho, hay tan poca relación entre la percepción de la nota *la* y la cifra de 440 vibraciones por segundo, como entre un color y la periodicidad de la luz, mucho más rápida. Por tanto, no es cierto que se pueda establecer un paralelo real en este campo falsamente científico. Los años veinte, en el umbral del cine sonoro, fueron el período más apasionado de esta analogía cine / música y de las maravillas que ésta dejaba entrever, al tiempo que fueron una de las épocas más fértiles en cuanto a investigación en este campo.

La cineasta Germaine Dulac (citada por Jean Mitry, *Historia del cine experimental*, pág. 86), declaraba por ejemplo: «La música [...] juega con los sonidos en movimiento tal como nosotros jugamos con las imágenes en movimiento [...]. El filme integral con el que todos soñamos es una sinfonía visual, hecha de imágenes ritmificadas, que solamente pueden ser coordinadas y vertidas a la pantalla por la sensibilidad de un artista» (*Schéma*, n. 1, diciembre 1925).

El crítico Émile Vuillermoz, por su parte, consideraba tales comparaciones bastante hirientes: «Existen relaciones fundamentales excepcionalmente estrechas entre el arte de agrupar sonidos y el de agrupar notaciones luminosas. Ambas técnicas son rigurosamente parecidas. Ello no debería sorprendernos demasiado, ya que ambas reposan sobre los mismos postulados teóricos y sobre las mismas reacciones fisiológicas de nuestros órganos en presencia de fenómenos de movimiento. El nervio óptico y el nervio auditivo, a pesar de todo, poseen las mismas facultades de vibración» («La musique des images», en *L'Art cinématographique*, Alcan, pág. 27). Este «a pesar de todo» es muy sabroso, ya que evidencia que el autor se da cuenta de que acaba de ceder a la facilidad del paralelo.

El hecho de que existan fenómenos perceptivos que, por nuestra parte, llamamos «trans-sensoriales» (en otras palabras, que el oído y la vista sean susceptibles de percibir ciertas dimensiones comunes, como el ritmo), no implica que todos los fenómenos musicales y sonoros, por una parte, y todos los fenómenos visuales, por la otra, se reduzcan a este tronco común.

Ciertamente, es fácil sucumbir a la analogía y aplicar sistemáticamente al cine términos musicales, en un contexto en el que forzosamente tomarán un significado diferente, más poético que preciso y un tanto arbitrario, al escribir, por ejemplo, que un «cineasta debe saber escribir en la pantalla melodías para el ojo, expuestas con movimiento justo, con las puntuaciones convenientes y las cadencias necesarias». De hecho, también podríamos decir que la danza es una melodía para la vista cuyo instrumento es el cuerpo, y que el momento en que el bailarín hace una pausa equivale a una cadencia. Estas analogías no prueban más que una cosa: que se da una circulación de referencias entre lo que llamamos «la» música, «la» danza y «el» cine.

Y con toda la razón, ya que una melodía musical occidental es en cierto modo una transposición del movimiento físico, en tanto que otras son transposiciones de la palabra... Pero la propia palabra, a menudo, en sus entonaciones, es también una transposición del gesto.

Un paralelismo falaz

Este paralelismo resultó evidentemente útil cuando se trataba de afirmar, a través de él, la dignidad artística del cine, y también de tomar consciencia de las dimensiones formales y abstractas que le son propias, más allá de las categorías culturales de «géneros», labor que aún no está acabada, ya que a nuestro juicio el cine no está más que falsamente reconocido como arte (dado que dicho reconocimiento sólo se hace al hablar de clásicos reconocidos y antiguos). Sin embargo, cuando esta comparación se vuelve simplemente un repertorio de estereotipos verbales sobre los que ya no se reflexiona en absoluto, pierde totalmente su sentido y exige una puesta a punto, como la que ha efectuado, a nuestro parecer de modo brillante y con honestidad, Jean Mitry en su libro *Historia del cine experimental*.

Así, bastantes críticos se sorprendieron de que la idea schöenberguiana del serialismo no se aplicara al cine tan pronto como surgió. Periódicamente, algún crítico saluda al «primer filme dodecafónico» o «al primer filme serial», al enfrentarse a nuevos trabajos basados en un montaje formal y en la dislocación de los elementos, como *Muriel* (Muriel ou le temps d'un retour, 1963) de Alain Resnais, o *Pasión* (Passion, 1981) de Godard, etiquetas que, conviene precisarlo, no han sido en absoluto reivindicadas por sus autores.

Aunque muy vaga, estas analogías musicales tienen su justificación, pero nada más. Está claro que el paso de una idea concebida para la música y concerniente a valores puros (como la altura tonal o la duración) a una esfera de imágenes concretas, no puede sino producir efectos diferentes. Por una parte, ello ocurre porque la vista no tiene las mismas propiedades que el oído y porque el juego de relaciones matemáticas entre intervalos no es percibido igual por el oído que por los ojos. Por otra parte, el ojo no se caracteriza por la imposición absoluta de un rasgo sobre los otros, su predominio, como es el caso del ritmo o la altura tonal respecto a la música.

En la mayor parte de las músicas tradicionales, al encadenar varios sonidos las variaciones de altura tonal entre estos sonidos se convierten en predominantes (como ha demostrado insistentemente Pierre Schaeffer) dando lugar al sistema de escalas, modos o ragas indios. Ello no significa que no se puedan percibir otras relaciones diferenciales, de «timbres» o de «intensidades», sino únicamente que éstas no tienen las mismas propiedades ni constituyen para el oído una evidencia que se preste a los mismos recursos de organización abstracta. Los valientes esfuerzos realizados para crear modos a partir de valores rítmicos o de intensidad (Messiaen) o bien «melodías de timbres» (Schönberg) ya han demostrado que, en el propio interior del campo musical, la transposición de un principio de organización de determinada dimensión (como los tonos) no funciona al aplicarlo a otra dimensión (como la duración); es decir, que no tiene el mismo carácter de predominio y necesidad.

Prolongando este razonamiento, estaríamos tentados de afirmar que *a fortiori* dicha afirmación resulta aún más acertada cuando pasamos de un campo a otro, en este caso del oído a la vista. Con todo, no ocurre precisamente *a fortiori*, pues ahí reside lo que podríamos llamar ilusión unitarista, típicamente moderna, en el planteamiento de la cuestión. Esta ilusión basada en una especulación formal apartada de toda sanción por la experiencia consiste en suponer, como hecho adquirido, que «la» música está organizada de acuerdo a una ley unitaria que se aplicaría a sus diferentes elementos.

Desgraciadamente, incluso en su forma más «pura» y más formulista, la música no es un sistema homogéneo. En *El arte de la fuga*, donde el discurso parece reducirse a los elementos más abstractos posibles (relaciones de altura tonal y espaciamientos rítmicos), el principio de organización de las duraciones no es, ni puede ser, el mismo que aquel que regula las alturas tonales. En todo caso, si es el mismo (siempre podemos divertirnos haciendo «modos de valores rítmicos») de todas maneras nunca tendrá los mismos efectos estructurales. Así, la música más abstracta ya está estratificada en dos dimensiones, una de alturas y otra de duraciones, que no suscitan el mismo tipo de percepción y que podemos «tejer juntas». Si ello ocurre con la fuga, ¡qué ocurrirá con una partitura de orquesta de finales del siglo XIX!

Muchos cineastas tuvieron la dulce ilusión de creer que la música era sinónimo de un orden inalterable, al que podían referirse como modelo (y mejor para ellos, si tal ilusión resultó fecunda). No obstante, las leyes de la música no dan más que un marco, no una norma de engendramiento. ¡Error normal, ya que a veces los propios músicos también lo cometen!

Cine y polifonía

Dicha referencia aún implicaba otra cosa: la posibilidad que ofrece el arte musical, desde hace tiempo, de orquestar movimientos combinados, posibilidad que el cine, también arte del movimiento, bien pudiera envidiarle. Para que el cine se realizara en su ideal de «música del tiempo presente», al cine mudo le faltaba, en efecto, el medio para expresar fácilmente algo que desde hace tiempo es accesible a la música más elemental, a saber, la simultaneidad, la «sinfonía».

Y no es que el cine no lo haya probado todo en este sentido: sobreimpresiones, montaje rápido, a veces incluso la subdivisión de la pantalla en varias partes donde se desarrollan acciones simultáneas (como en el filme de René Clair, que fue su última obra muda, *Les deux timides* [1929]), o su multiplicación por tres (triple pantalla en ciertas secuencias del *Napoleón* de Abel Gance [1927]) se emplearon para crear superposiciones de ritmos, unos constantes y otros pasajeros, que dan un sentido de pluralidad coordinada, de polifonía que tendemos a asociar con la música y con la palabra sinfonía. Todos estos procedimientos, al no generalizarse, se quedaron en el estadio de efectos técnicos, a veces poéticos, sin conseguir su propósito. Inversamente, en una obra como *Amanecer* (Sunrise, 1927) de Friedrich Wilhelm Murnau, sin sobreimpresiones, montaje ultrarrápido ni *split screen* (pantalla dividida), el dominio del ritmo global (hasta el del último figurante que camina por las calles de Tilsitt en segundo plano detrás de los protagonistas) es tal que tenemos la sensación de una música que pasa ante nuestros ojos. Pero, ¡qué pericia artística hay que ejercer para llegar a este punto!

En términos más simple, el cine mudo reducido a una sola imagen se sentía condenado a la *monodia*. ¿Qué le aportaba la música más bien manida, con que complementaba sus proyecciones? Algo tan tonto como una pulsación sobre la que inscribir sus ritmos y, por tanto, la posibilidad de una simultaneidad.

En términos tan líricos como bien escogidos, Émile Vuillermoz ha ponderado la capacidad del cine para expresar por sí solo el contrapunto. De hecho, el filme más visualmente polifónico está obligado, desde el momento en que recurre al montaje, a romper el ritmo de la imagen y, así, pues, romper la pulsación. La música es, entonces, el elemento modesto e indispensable que asegura la continuidad de esta pulsación. Nos damos cuenta cuando hoy en día vemos un filme mudo sin música alguna, porque entonces interiorizamos esta pulsación.

Lo paradójico es que, cuando el cine pudo incorporar un sonido sincronizado y dicho sonido pasó a ser parte indisoluble del filme (indisolubilidad relativa, tal como muestra la práctica del doblaje), entonces el filme empezó a ser percibido como una totalidad discordante, separada, dividida, aunque el sonido le aportara los medios de una auténtica polifonía o, para ser más exactos, de una polirritmia.

Probablemente, por ahí se explica que el cine más «puro», con las apasionantes investigaciones de Bruno Corradini, Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann, más tarde Len Lye, Norman McLaren, y aún más recientemente con Patrick Bokanowski y Arthur Pelechian —por citar algunos pioneros y artistas de este campo del cine puro— rara vez omite la música. Y ello ocurre a pesar de que estos «alquimistas» buscan (por la composición de las imágenes, su contenido, el ritmo y la vida del montaje) elevar la concreción cinematográfica a una especie de orden abstracto, cercano a la música pura. Esta música varía según los casos: desde el simple bajo continuo rítmico, soporte al que en apariencia el filme intenta ilustrar y superar al mismo tiempo (como lo hace un ballet en una obra de McLaren), hasta una creación más compleja y estrechamente entretejida con las imágenes, como las músicas de Michèle Bokanowski para Patrick Bokanowski, o actualmente los artistas del vídeo como Robert Cahen o Gianni Toti.

En otros casos, el cine sonoro iba a encontrar su esencia y su definición, al contrario, huyendo de toda referencia a la música, para instaurar una relación dialéctica con el teatro, y promover la noción de «realismo ontológico», tal como lo definió durante los años cincuenta André Bazin, quizás el crítico más notable del cine sonoro. No es casualidad que Bazin simplemente prescinda de la mayor parte de cuestiones ligadas a la música, como la forma, el elemento y el medio, como sujeto y como modelo. De hecho, el único punto en común de los diversos caminos teóricos que emprendieron la crítica y la investigación cinematográfica desde los años cuarenta hasta nuestros días, ha sido el de huir de este embarazoso problema musical, considerado por ellas como un modelo anticuado, demasiado formalista y demasiado reductor. Sin embargo, veremos cómo, incluso tras lo que podríamos llamar la devaluación teórica del tema, la música no ha dejado de estar ahí, para los cineastas y en los filmes, ni ha dejado de insistir, tal vez a causa del encarnizamiento con el que se intenta rechazarla o neutralizarla.

A partir de ahí, abandonando las reflexiones excesivamente generalizadoras, aunque necesarias, será necesario que volvamos a plantear esta cuestión desde otro ángulo, el de las opciones personales y que concedamos a los creadores de imágenes y música, y a la gran sinfonía de los casos particulares, el lugar que merecen.

TERCERA PARTE

SINGULAR PLURAL

8. Autores y filmes

El presente capítulo necesita, más que otros, algunas aclaraciones cautelares: al mezclar en una misma sucesión directores, compositores y películas, se evidencia que aquí no se trata simplemente de personas y de su carrera, sino también de ideas, de concepciones y de obras. Si los directores son los más numerosos, ello se debe a que están en el centro de los problemas de la obra cinematográfica. Por lo demás, el espacio dado a cada uno hay que situarlo en el conjunto de la presente obra, porque lo que intentamos aquí es sobre todo realizar un retrato de *la música en el cine*, en todos los sentidos de la expresión, más que de sus autores y sus usuarios.

El mito del tándem

Las leyendas no siempre son más hermosas que la realidad; a veces, incluso la empobrecen. Éste es el caso, en nuestra opinión, de la leyenda del acuerdo perfecto entre el director y el compositor, que tanto gusta a los historiadores de la música en el cine (Claude Chabrol y Pierre Jansen, Blake Edwards y Henry

Mancini, y, por supuesto Rota-Fellini, Prokofiev-Eisenstein, Herrmann-Hitchcock, etc.), pero que, reducida a esa única dimensión, trivializa particularmente la cuestión, y reduce el filme a la historia de un cara-a-cara, de comprensión o incomprensión, de sumisión o de conflicto. El compositor, en la realidad, en este caso más bella que la leyenda, no está ahí para complacer a nadie ni para realizar servilmente una idea todopoderosa nacida del cerebro de otro. Está ahí para contribuir a una obra de la que nadie, incluido el autor-director, es capaz de conocer totalmente sus contornos por adelantado, sino que tiene vida propia y tiende hacia un objetivo.

El más preparado y preconcebido de los filmes implica, con la música, aspectos capaces de hacerle bascular hacia otra dimensión. Ello no significa que podamos oír los latidos del corazón del compositor: escuchamos al corazón del filme, que el compositor ha contribuido a hacer latir, como Pierre Jansen en *El carnicero* (1970), al que el director Claude Chabrol supo crearle el espacio, el lugar que precisaba.

La idea del tándem, que alude a dos coautores, también es un poco abusiva: ¿acaso no hay otros individuos en el filme, como el guionista, el productor, los actores, los montadores, etc.? Por suerte, en realidad la historia es mucho más compleja, y concede cierto margen a los movimientos colectivos, así como a algunas decisiones individuales, al voluntarismo y al azar, a la conciencia y al inconsciente.

Así, pues, la obra cinematográfica es algo más que la expresión de un *yo*; es el resultado de un cierto número de acciones y proyecciones, posee un destino que trasciende las intenciones iniciales. A diferencia de la obra debida a un único autor, el filme puede crear a sus autores.

Por otra parte, salvo casos particulares, nos parece artificial buscar a cualquier precio la «huella» de un compositor en el conjunto de partituras creadas por éste para el cine, o inversamente considerar inferiores a otros compositores que, como Georges Delerue, se han empeñado en tratar el mayor número de géneros posible, sin definir un estilo de antemano.

Concepto musical y estilo del compositor

Para empezar, una cosa es el concepto musical de un filme y otra el estilo de un compositor.

El propio Nino Rota tenía varias cuerdas en su arco: no escribía igual para Visconti (*El gatopardo* [Il gattopardo, 1963]) o Coppola (*El padrino* [The Godfather, 1971]) que para Fellini. No tenemos razones para creer que Rota era más

«él mismo» cuando trabajaba con Fellini que cuando componía para Bondartchouk (*Waterloo* [Waterloo, 1970]) o Zeffirelli (*La mujer indomable* [La bisbetica domata/The taming of the shrew, 1967]).

Además, la colaboración Fellini-Rota es diferente según los filmes, y obras como *Almas sin conciencia* (Il bidone, 1955), *Casanova* y *Ensayo de orquesta* recurren a tres estilos musicales netamente diferentes. Por las características del *Satyricon*, Nino Rota (cuya música se insinúa en un tapiz de músicas «étnicas» del mundo entero) se inspira en lo que conservamos de la música antigua, y escribe una melodía arcaizante y monódica. Para el *Casanova*, según las necesidades del guión, compone un extraño pastiche, retorcido y descosido, de ópera barroca y falsa melodía popular.

En el caso de Fellini, su «concepto» musical —a falta de un término mejor— sobrevivió a su compositor cómplice, fallecido en 1979. Las partituras de Luis Bacalov para *La ciudad de las mujeres* (La città delle donne, 1981), de Gian Franco Plenizio para *Ginger y Fred* (1985) y de Nicola Piovani para *Entrevista* (1987) y *La voz de la luna* (La voce della luna, 1989) son de espíritu felliniano más que «rotiano», aunque citan algunas figuras creadas por el compositor desaparecido.

El concepto musical también puede preceder parcialmente a la persona que lo llevará a cabo. Diez años antes de encontrar a Angelo Badalamenti, David Lynch ya impone, en *Cabeza borradora* (1977), una atmósfera musical muy precisa. Pero el toque jazzístico que hoy forma parte de esta atmósfera bien puede haber sido aportado por el compositor que se convirtió en su colaborador habitual, y haber contribuido a fijar el *Lynch touch* más de lo que Lynch hubiera conseguido por sí mismo. Incluso el autor más personal es producto también de la aportación de otros.

El estudio de la historia de la música en el cine refleja dos formas de especialización para los compositores: especialización en un género o colaboración más o menos continuada con un realizador, en tres, cuatro o hasta veinte filmes. En ambos casos, no hay que exagerar el papel de la libre elección artística. Ciertos tándems y ciertas especializaciones han sido cuestión de comodidad, de estructuras de producción, de amistad y de entendimiento artístico, por qué no, pero también a menudo de contingencia.

Los admiradores de la música cinematográfica, los que coleccionan los discos, editan o leen revistas especializadas o se suscriben a ellas, han contribuido ampliamente a dar a conocer este vasto repertorio, del que sólo una pequeña parte estaba disponible en las tiendas de discos hace poco tiempo. Pero no todos apuestan por la carta del compositor-creador, a veces lo que buscan es un estilo de música determinado. Algunos se muestran incluso despiadados con sus músicos de cine favoritos (a quienes clasifican de una vez por todas de acuerdo con el éxito o el género a los que los asocian), cuando éstos se salen de este campo determinado.

Por ejemplo, cuando John Williams escribe una bella música intimista para *Cartas a Iris* (Stanley and Iris, 1988) de Martin Ritt, adaptada, sin embargo, al tema (un adulto analfabeto, interpretado por Robert de Niro, a quien Jane Fonda enseña a leer), y no la gran partitura sinfónica habitual que se espera de él, enseguida se decreta que Williams no vale para eso, en tanto que jamás se le hará el reproche inverso: que se repite demasiado, como si trabajara en abstracto y tuviera elección.

Un músico de reparto

Cierto día, un estudiante de cine nos preguntó si Nino Rota, en su música para el *Casanova* de Fellini, había podido ser «influido» por Philip Glass, ya que al estudiante le había parecido descubrir analogías concretas entre la sonoridad y el estilo repetitivo de esa música y algunas piezas del compositor de *Einstein on the Beach*. Ello nos condujo a enfocar el problema desde un ángulo inesperado. Evidentemente, se puede responder que históricamente dicha influencia es poco probable, y que, de todos modos, Rota podría haber encontrado la inspiración de tal estilo en músicas más antiguas. Pero el fondo de la cuestión no reside ahí. Por ejemplo, para la poderosa secuencia germánica de *Casanova*, Rota imitó a Stravinski de un modo extraño. Con el propósito de evocar una reunión caótica de soldados, bebedores e hidalgos en el castillo del Duque, escribe un fragmento machacón, cuyos *ostinati* y acentos desplazados no dejan de evocar, de forma muy elemental, determinados fragmentos de *Las bodas* o *La consagración de la primavera*. En este caso, a nadie se le ocurrirá decir que no sabía lo que hacía. No había sido «influido» sino que sólo había empleado la referencia que le había parecido más adecuada para ese efecto de barbarie cultivada que quería obtener. Todos los compositores de cine hacen lo mismo. De hecho, la mayor parte son músicos de reparto en el sentido en que se habla de actores de reparto, que se adaptan a lo que se les pide.

El compositor de cine es más consciente de su propio estilo, porque lo utiliza como si jugara con una referencia, un medio, a la inversa que el compositor de concierto. Es posible que ello le cree un problema de identidad —como en el caso del actor— pero esta es otra cuestión, estrictamente personal, que cada uno vive de modo diferente.

La trampa del uso

Como el actor, el compositor de cine es reclamado a menudo para lograr un efecto que alguien ha apreciado en una obra anterior suya, efecto que no tiene ninguna razón para no volver a utilizar. Y como también sucede con el actor, a veces se encasilla, por su propio éxito, en un perfil que no forzosamente corresponde a la paleta de sus capacidades. Un Vladimir Cosma, un Gérard Calvi, compositores que han tenido éxito en la comedia a la francesa, seguramente habrían deseado poder salirse más a menudo del «uso» al que se ven sometidos. Sin embargo, cuando el afortunado compositor del tema para zampoña de *El gran rubio con un zapato negro* (Le grand blond avec une chaussure noire, 1972) de Yves Robert, Vladimir Cosma, tiene la ocasión de trabajar para una película de terror, *Mort un dimache de pluie* (1986), de Joël Santoni, es como si su nombre en los créditos se volviera transparente, y la continuación de su carrera no parece verse modificada por ello. En este sentido, el compositor cinematográfico es lo que podríamos llamar un actor invisible. Aunque, cuando resulta demasiado visible, esto le plantea otros problemas.

Ennio Morricone es el ejemplo del compositor que durante un tiempo fue superado por su leyenda, y sobre todo por sus imitadores, pero que ha conseguido después imponerse en diferentes géneros como «actor completo».

«En cuanto al *western* —declara—, rechacé cien películas para hacer sólo treinta, que no es mucho sobre el total de doscientos ochenta filmes. No quería que la gente, especialmente los profesionales, pensasen que yo era el especialista del *western*, lo que me habría excluido de otros géneros que me interesaban» (*Positif*, n. 286, abril de 1983).

No todos han tenido esta suerte, o tal vez esta ambición. En los Estados Unidos, Bill Conti (*Elegidos para la gloria* [The Night Stuff, 1983], de Philip Kaufman), Michael Kamen (*La jungla de cristal* [Die Hard, 1988], de John McTiernan) o Alan Silvestri (*¿Quién engañó a Roger Rabbit?* [Who framed Roger Rabbit?, 1988], de Robert Zemeckis), habituales del cine de acción y fantástico, probablemente hubieran preferido escribir más a menudo para dramas puramente psicológicos. Aunque sea inmensamente popular y apreciado por haber escrito el tema de *La pantera rosa* (The Pink Panther, 1964) y por haber servido y acompañado perfectamente al universo de Blake Edwards, Henry Mancini tal vez lleve en su interior un Bernard Herrmann dormido, mientras que Peer Raben (inteligente músico de numerosos filmes de Fassbinder, y autor de una partitura de destacable ironía y elegancia para *La mujer flambeada* [Die flambierte Frau, 1983], de Robert Van Ackeren) o Jürgen

Knieper —conocido como «fiel compositor» de Wenders, en *El cielo sobre Berlín* [Der Himmel über Berlin, 1987], tal vez guarden en el cajón posibles canciones de éxito. Quién sabe si Scott Bradley, asociado para siempre con los mejores *cartoons* de Tex Avery, no tenía madera de compositor dramático, y no se habría cambiado alguna vez por Frank Skinner, el colaborador de varios grandes melodramas románticos de Douglas Sirk, como *Imitación a la vida* (Imitation of Life, 1959). Quién sabe si Richard Robbins, a la sombra de las películas justamente famosas de James Ivory (como el bello *Regreso a Howard's End*, 1991) no desearía que algún día le encargaran algún trabajo para otros géneros, igual que Stanley Myers, ligado a Stephen Frears (*Ábrete de orejas* [Prick up your ears, 1986]).

Asimismo, James Horner (*Aliens, el regreso* [Aliens, 1986], de James Cameron; *El nombre de la rosa* [Le nom de la rose, 1986], de Jean Jacques Annaud; *Esperanza y gloria* [Hope and glory, 1987] de John Boorman) es uno de esos compositores «todoterreno» que pueden ser buenos en varios registros, y que ciertos aficionados tienden a subestimar porque no pueden asociarlo a un director fijo o a un género particular. Recordemos en particular ese clima tan atrayente, mágico, legendario y lleno de aprensión que su música sabe crear y transmitir, sólo con un piano y un sintetizador, para el sorprendente filme fantástico de Phil Alden Robinson *Campo de sueños* (1989).

Actor visible o invisible

Así pues, el creador de música de cine es a menudo poco conocido, y no se le concede forzosamente el mérito de su investigación y evolución, como a un actor que desaparece detrás de sus cambios de papel. En particular, pensamos en ese fenómeno tan curioso, en virtud del cual algunos compositores franceses, cuyas películas clásicas se emiten frecuentemente por televisión, parecen haberse convertido literalmente en «invisibles» para sus compatriotas, en cuanto trabajan en otro contexto o se establecen en los Estados Unidos. Así, *El club de los poetas muertos* (1988), dirigido en los Estados Unidos por un cineasta de origen australiano, Peter Weir, ha cosechado un enorme éxito en Francia, y ha sido tema de debate durante meses. No obstante, nadie mencionó a su compositor, Maurice Jarre. Éste, desde que trabaja en Los Ángeles con otros compatriotas de gran talento como Michel Colombier o Michel Legrand, ha pasado a ser casi un desconocido para los críticos franceses. Sin embargo, en un filme policiaco como *Único testigo* (Witness, 1984), se atrevió, por supuesto con el consentimiento de Peter Weir, al que conoce bien, a utilizar sonoridades de ciencia ficción y prolongaciones de sintetizador, creando un ambiente de expectativa y angustia original en este contexto.

A veces se trata de un antiguo personaje ilustre, magnificado tras su desaparición, cuya figura eclipsa a la de sus sucesores. A Pino Donaggio se le presenta a menudo, de modo a nuestro juicio erróneo, como imitador de Bernard Herrmann, bajo el pretexto de que ha contribuido a un buen número de filmes de Brian De Palma, cineasta que construyó parte de sus primeros filmes como variaciones sobre películas de Hitchcock. Sin embargo, aunque es cierto que *Vestida para matar* (Dressed too kill, 1980) es una variación sobre *Psicosis*, la música de Donaggio no es un trabajo paralelo de segunda categoría sobre la partitura del modelo. A Donaggio se le ocurrió, al contrario que a Herrmann y con la complicidad del director, crear una música sentimental y azucarada, casi *glamourosa* (no teme los «conciertos para piano y orquesta» al estilo de los años cuarenta), que produce malestar por su carácter dulzón, sobre todo al vincularlo a la violencia mórbida de ciertas secuencias, al mismo tiempo que expresa el singular romanticismo del director. Este último ha permitido que el compositor se expresara ampliamente en una larga y bella secuencia muda de *Vestida para matar*, en la que Angie Dickinson se deja seguir (para su desgracia) por un hombre en un museo de Nueva York. La música, convertida en protagonista, conduce y acompaña románticamente los meandros del trayecto sin palabras, como una muestra de virtuosismo en sí mismo. Pero pocos filmes ofrecen a los compositores un espacio así.

Por supuesto, como en el caso del actor, el empleo de ciertos compositores está ligado a su oficio específico, oficio que éstos buscan a menudo ahondar. Algunos vienen del *rock* y deberán recurrir a un orquestador si se les pide que escriban música sinfónica (como Danny Elfman, famoso por su trabajo en las películas de Tim Burton como *Eduardo Manostijeras* (Edward Scissorhands, 1990). Otros provienen de la canción y se empeñan en dar consistencia a su desarrollo musical. El problema es que el carácter fragmentario y concreto de las exigencias musicales de un filme con frecuencia no da demasiado margen al compositor.

Actor y creador

Contrariamente al actor —o al menos a algunos actores— el compositor rara vez tiene la iniciativa de controlar el filme en el que trabaja, al no estar implicado en su producción, algo que sí han acabado haciendo ciertos actores de cine. Sin embargo, así como el oficio de actor no impide ser además realizador, dramaturgo o guionista, algunos compositores de cine como Antoine Duhamel, Miklos Rosza, Georges Delerue, Eric Wolfgang Korngold o Toru Takemitsu, han producido un amplio repertorio autónomo, para el teatro o para concierto. En algunos casos, como Shostakovich o Honegger han podido aprovechar su trabajo en el cine para efectuar versiones sinfónicas, o suites de orquesta, que son algunas de sus obras más apreciadas. Existen algunas partituras soberbias que aún están escondidas en filmes famosos o desconocidos. Estamos convencidos de que la belleza y la densidad de la partitura de Michel Colombier para *Una habitación en la ciudad* de Jacques Demy daría una buena ópera, con las necesarias transposiciones escénicas, y que es una pena que no sea más reconocida y apreciada. ¿Qué impediría grabarla con otro reparto? Cuando Bernard Herrmann, gracias a los esfuerzos de algunos apasionados, pudo grabar su partitura para *Ciudadano Kane*, el público se dio cuenta de que la melodía de *Salammbô* que apenas se oía en el filme, cantada por Kiri Te Kanawa, valía tanto como algunos clásicos de la escena. Así, al decidir centrar esta obra en la música de cine, no hemos pretendido negar a las músicas escritas para un filme la posibilidad de llevar una vida autónoma, vida que, por el contrario, desearíamos que fuera rica y variada: simplemente pretendíamos recordar que el cine es un lugar particular, un espacio en el que las leyes habituales no tienen curso.

Especialmente, ello se debe a que otro «compositor» interviene en este espacio, y él es el responsable de la totalidad de la obra. Este «compositor» es el director.

Los hombres y las películas

Cuanto más se pone de relieve el nombre del director del filme (antes discreto en los carteles y casi siempre desconocido para el gran público) hasta el punto de hacer de él sistemáticamente, en ocasiones contra toda evidencia, el «autor del filme» (se dice «un filme de», negligiendo especialmente a los guionistas), cosa que no siempre es, tanto más continúan siendo poco conocidos los aspectos que concretamente abarca esta palabra, incluso para los cinéfilos que la esgrimen. De hecho, tal como contamos con detalle en *El cine y sus oficios*, este término se ha aplicado, según las épocas y sistemas de producción, a responsabilidades muy diversas, que pueden ser concretas aunque determinantes, o al contrario, mucho más extensas, llegando hasta el control total del filme.

Así pues, ¿por qué otorgar al director un lugar central? No porque sean los únicos autores completos de sus filmes, sino porque tienen un papel común, que podríamos asimilar al de director de orquesta, independientemente de que sean buenos o malos, que sean simples directores de actores, controladores del ritmo del filme o bien demiurgos que construyen un mundo. ¿Qué le quedaba por hacer a un Howard Hawks, que no había escrito el guión (que en aquel tiempo incluía la descripción de la planificación visual) ni habría decidido por sí mismo el reparto, y sólo tenía un control muy general sobre la fotografía, el sonido y la música? Le quedaba la posibilidad de imponer un ritmo particular, que acabaría por reflejar determinada sensibilidad y crear determinado sentido.

Por supuesto, para completar el cuadro, también habría que haber citado a los guionistas (que ya crean sobre el papel una estructura narrativa, ritmada, de naturaleza musical), los montadores y especialmente —aunque no solamente— los que trabajan específicamente en el sonido del filme (como Adrienne Fazan, montadora jefe de *Cantando bajo la lluvia*), ciertos ingenieros de sonido y mezcla (como Graham Heartstone, quien «orquestó» magníficamente, en *Blade Runner*, la totalidad sonora constituida por la música de Vangelis y los múltiples elementos de ruido, palabra, rumor, etc.), algunos productores importantes y, finalmente, los actores y actrices cuyo ritmo y presencia son tan personales que otorgan al filme su musicalidad. Pero citar a uno o dos de cada categoría no hubiese tenido demasiado sentido. Todo lo más, hemos hecho una excepción, por ejemplo, con la personalidad del montador, director y técnico de sonido Walter Murch, cuyo trabajo en *La conversación* (The conversation, 1974) de Coppola ya habíamos destacado cuando empezábamos nuestra investigación histórica y técnica y que ha sido determinante en nuestro interés por este campo.

Evidentemente podría discutirse hasta la saciedad el inventario que hemos hecho de cierto número de directores que han marcado la historia de la música en el cine, de un modo u otro. En principio, no es en absoluto un olimpo del cine en su conjunto, ni la expresión de todas nuestras preferencias. Algunos de los mayores directores no tienen entrada aquí, como es el caso de Orson Welles, porque estimamos, acertadamente o no, que su especificidad no reposa sobre su empleo de la música o sobre su concepción «musicalista» del cine, sin que ello le haga menos importante a nuestros ojos por nada del mundo. Inversamente, algunos directores de los que no somos forzosamente grandes admiradores, figuran aquí debido a la originalidad con la que han tratado la referencia musical, o bien porque su caso ejemplifica la importancia (poco conocida) de este modelo en el cine más familiar. Además, incluso en el marco al que nos referimos, la limitación de espacio nos ha obligado a decisiones injustas, que tienen un valor de muestrario más o menos arbitrario. Por ejemplo, en el rico campo del llamado cine experimental o en el cine de animación podríamos citar diez veces más nombres, y más aún en el cine no occidental.

Otros, como Abel Gance o Milos Forman, son objeto de desarrollo en la parte histórica; finalmente, hemos omitido deliberadamente directores que han brillado específicamente en la comedia musical, como Vincente Minnelli, George Sidney, Stanley Donen, Bob Fosse o Herbert Ross, porque este género, a pesar de su nombre, plantea problemas de orden específico y porque es el género mejor conocido, gracias especialmente a las obras citadas en la bibliografía. El papel de algunos productores como Arthur Freed y Robert Stigwood es importante en este campo.

¿Ordenarlo por compositores? ¿Ordenarlo por directores? Respecto a ciertas películas analizadas con más detalle, podríamos estar dudando entre ambas opciones durante años. Poco importa: no pretendíamos calcular las proporciones o mantener cuotas de participación (el índice de la presente obra ya servirá para apreciar la importancia global concedida a cada uno), sino sobre todo valorar las obras en sí mismas.

En algunos casos, en efecto, se evoca a un director por un filme en particular, especialmente destacado o significativo, y no por toda su obra (por ejemplo, Carol Reed por *El tercer hombre*). Todo ello, evidentemente, tiende a completar, en relación con el conjunto de esta obra, una especie de fresco que intenta no despreciar ninguna de las dimensiones que entran en el marco de nuestro tema, con el pretexto de una jerarquía apriorística de los géneros, autores u originalidades.

* * *

ALTMAN, Robert *(cineasta americano, 1925)*

Obsesionado por el principio del filme coral —que hace que se crucen cierto número de personajes, a veces muy numeroso, en una circunstancia o un medio dados, a menudo para criticarlos: la música country en *Nashville* (Nashville, 1975), el medio del cine hollywoodiense en *El juego de Hollywood* (The Player, 1992), la moda en *Prêt à porter* (Prêt à porter, 1995)—, Altman investiga estructuras formales próximas a la música. Uno de sus filmes, que tal vez dista de ser el mejor de ellos pero sí es uno de los más significativos desde este punto de vista, se titula elocuentemente *Quintet* (1979), nombre que en la historia designa a un juego de rol asesino practicado en una sociedad del futuro.

Gran innovador, Robert Altman creó en los años setenta, con el ingeniero de sonido Jim Webb, un sistema revolucionario de grabación de sonido en el rodaje que permite que los numerosos actores hablen a un tiempo y continúen siendo audibles individualmente, y a veces incluso deambulen libremente en su soliloquio, según las variadas combinaciones de discursos independientes y paralelos. Ello le ha dado un medio para crear, entre otras, escenas de conjunto análogas a las que se encuentran en muchas óperas, y que no están centradas en un personaje principal: el equivalente de los primeros actos de *Boris Gudonov*, *Turandot* o *Carmen*, desde el punto de vista no tanto de la expresión y del contenido como de la forma dramática, del entrecruzamiento de réplicas de grupos de personajes y de melodías. Encontramos este tipo de escenas en varios filmes de Altman, como *El juego de Hollywood*.

Particularmente, *El largo adiós* (The long goodbye, 1973), basado en la obra de Chandler, es una obra extraña y magistral. Altman hace que el detective Philip Marlowe, encarnado por Elliott Gould, esté refunfuñando en voz alta durante buena parte del filme. Para habituar al espectador a esta elección, la guionista Leigh Brackett tuvo la idea de empezar mostrando a Marlowe, que vive solo, hablando con su gato, particularmente exigente en materia de latas de comida. No nos sorprende ver a Elliott Gould continuar hablando en voz alta cuando sale a comprar comida para su mascota al supermercado más próximo. Así es como empieza uno de los filmes con un ritmo más libre, más ágil, más jazzístico, que jamás se hayan hecho.

¿Por qué a nuestro juicio eso está más cerca de la música que del teatro? Porque tratándose de cine, la interpretación de Elliott Gould está ceñida a cierta cadencia y el ritmo de sus gestos y de sus diálogos viene dado con el texto y está unido con él de algún modo.

BERGMAN, Ingmar *(cineasta sueco, 1918)*

Ingmar Bergman forma parte del grupo de directores de cine para los que el abandono progresivo —en su caso a partir de finales de los años cincuenta, más o menos— de la música cinematográfica, en beneficio de intervenciones concretas, en lo sucesivo circunscritas y tomadas del repertorio clásico para solistas (algunos compases de una sonata para violoncelo solo de Bach, o una mazurca de Chopin), ha permitido clarificar el aspecto propiamente musical de su concepción. Dicho de otro modo: cuanta menos música, en su sentido estricto, hay en sus filmes, éstos son más esencialmente musicales en su construcción y variaciones de ritmo. Ciertamente, hasta entonces, en obras maestras como *Juegos de verano* (Sommarlek, 1951) y por supuesto *El séptimo sello* (Det sjunde inseglet, 1956), la presencia de la música de Erik Nordgren, su compositor habitual, no era obstáculo para un ritmo muy personal. Sin embargo, está fuera de toda duda que el giro producido a partir de *Como en un espejo* (1961), primer «filme de cámara», fue capital.

Según el propio director, *El séptimo sello* nació de la repetida escucha de los *Carmina Burana* de Carl Orff y especialmente del coro final, que había despertado en el espíritu del director la idea de gente «surcando el naufragio de la civilización y de la cultura, mientras hacía nacer nuevas canciones» (*Images*, pág. 222). Pero su matrimonio con la pianista noruega Kabi Laretei —a la que dedicó *Como un espejo*— debió permitirle manejar estas referencias de manera más consciente. «A través de Kabi, aprendí muchas cosas sobre la música. Esto me ayudó a encontrar la forma de la "obra de cámara". Entre la obra de cámara y la música de cámara no existen fronteras, igual que entre la expresión cinematográfica y la expresión musical» (*Images*, pág. 237).

Sin embargo, no hay que pensar que baste con escribir un filme con cuatro personajes (en este ejemplo una joven, su hermano, su marido sensiblemente mayor que ella y su padre) y compararlos con dos violines, una viola y un violoncelo, haciendo que se debaten en una isla durante treinta y seis horas, en agrupaciones variables que van del solo al *tutti*, para hablar de cuarteto de cuerdas. La conciencia musical de Bergman es mucho más precisa, y se manifiesta especialmente en su dominio de los contrastes de masa, de velocidad y de expresión.

Por ejemplo, la acción empieza como un unísono *forte* de los instrumentos, que luego se separan en grupos de dos. Los cuatro protagonistas acaban de bañarse y hablan juntos ruidosamente y con alegría, antes de separarse para realizar diferentes tareas: hermano y hermana van a buscar leche a la granja, marido y padre discuten recogiendo las redes. Bergman aprovecha esta separación para pasar rápidamente, por «montaje alternado», de un dúo a otro, y así subrayar las oposiciones de ritmo y tono: los dos jóvenes caminan y hablan con vivacidad, mientras que los adultos reman laboriosamente en una barca.

Más tarde, todos se encuentran para una comida familiar al aire libre, muy animada al principio, para caer luego en un silencio incómodo: el padre, que se siente acusado por sus ausencias y su egoísmo, se aísla en una habitación de la casa para llorar en un *solo*. Vuelve a salir, y los otros tres le acogen ruidosamente y lo llevan en cortejo, hablando todos a la vez. Después de una representación teatral dada ante el padre sobre un escenario al aire libre, el cortejo se reconstruye y vuelve a la casa en una efervescencia colectiva. Pero Bergman deja la cámara inmóvil, en tanto que los cuatro personajes y sus ruidosas voces se alejan, como una cadencia o como un retorno al *pianissimo*. Así, en este principio, se alternan sin cesar las combinaciones de personajes, pero también los ritmos y tonalidades.

Otro filme realizado poco después, *El silencio* (1963), va aún más lejos en la abstracción musical: esta historia de dos hermanas y del hijo de una de ellas, que viajan a una ciudad de un país misterioso cuya lengua les es totalmente desconocida, permite a Bergman hacer aún más sensibles el ritmo y la sonoridad de la palabra como tales, y conseguir que oigamos los gritos de la calle como timbres, colores.

«Me acuerdo —cuenta el director— de que [...] *El silencio*, exactamente como *Los comulgantes* (Nattvardsgästerna, 1962) [el filme anterior] nació de un fragmento musical: el *Concierto para orquesta* de Bartok. Al principio, mi idea era la de realizar un filme que siguiera leyes musicales y no leyes dramáticas, un filme que funcionara por asociaciones, por ritmos, con un tema principal y temas anexos. Al escribir esta película, pensaba musicalmente, mucho más que de costumbre. Sin embargo, en realidad, de Bartok no queda más que el principio del filme, que sigue bastante de cerca su música: primero un pasaje dulce, apagado y la explosión súbita» (*Images*, pág. 220).

En efecto, este filme empieza con las impresiones de un viaje en tren, percibidas por el niño: el sonido es continuo, sordo y débil, y las visiones que aparecen por la ventanilla son amenazadoras e indecisas. Súbitamente, volvemos a encontrar a los personajes en un hotel del centro de la ciudad. Por las ventanas captan la brutal luz de un día soleado y los agrios gritos de vendedores.

Bergman es un maestro de las modulaciones de atmósfera, de ritmo y de humor de los personajes, y el estudio de su obra en el plano de los cambios de *tempo* —a los que el estudio de la música tanto le ha aportado— merecería todo un volumen. Estos cambios nunca son formales, sino siempre encarnados, ligados a estados a la vez físicos y psicológicos.

BLIER, Bertrand (*cineasta francés, 1939*)

Sabemos que Bertrand Blier escribe a menudo sus guiones escuchando música, clásica o moderna, y que se inspira en ella para la forma de sus filmes, al mismo tiempo que hace que sus personajes también oigan o toquen música. El padre de familia de *Demasiado bella para ti* (1989) reacciona con una emoción violenta al escuchar un cuarteto de Schubert, que su hijo impone a la familia porque tiene «que hacer un trabajo». El tándem Dewaere-Depardieu diserta sobre Mozart en *¿Quiere ser el amante de mi mujer?* (Preparez vos mouchoirs, 1977) y Charlotte Gainsbourg y Anouk Grinberg, en *Merci la vie* (1990) comentan la música de la película paseando por una playa, música que sale de la nada pero que ellos pueden oír como nosotros, en este caso algunos fragmentos tomados de obras de Phil Glass, que con su aparición crean una verdadera emoción metafísica. Finalmente, Patrick Dewaere, en *Beau-père* (1981), es pianista de bar.

Este último filme está claramente inspirado en el *jazz* con sus largos *solos* de actores a la deriva, bañados en un ambiente difuso de hipocresía y *blues*. Todo gira en torno al paralelo que existe entre los fragmentos que el protagonista interpreta para una clientela que, la mayoría de las veces, parece indiferente, y los monólogos que dirige directamente al público del filme, monólogos que evocan la música porque incluyen repeticiones acompasadas y a veces incluso rimas.

En una escena significativa, Rémi —es el nombre que Blier, en un guiño cómplice, ha dado a su personaje— está ocupado tocando música de ambiente para un cumpleaños burgués. Interpreta su repertorio de bar musical sin que ninguno de los jóvenes reunidos alrededor de la reina de la fiesta le preste la más mínima atención. Cuando traen el pastel, toda la mesa entona un *Happy Birthday* espontáneo, sin ninguna consideración hacia la música de piano que aseguraba «el ambiente». Le toca a Rémi atrapar al vuelo la canción, improvisando un acompañamiento que no está en el tono adecuado, y con el que nadie se preocupa de afinar. Poco después, cuando Rémi recupera su papel, uno de los jóvenes invitados se dirige a la cadena hi-fi y pone un disco de baile moderno, sin haber prevenido para nada al pianista, que se ve obligado a parar. Aunque la escena, en la pantalla, no tenga toda la fuerza de su concepción, nos recuerda de modo conmovedor la anécdota citada por Blier a propósito de Mozart cuando era pequeño y tocaba para un público que seguía charlando. La música para Blier es casi siempre un monólogo, el de alguien que habla sin que nadie le preste atención.

En la propia escritura de sus diálogos, el director busca cada vez más una especie de lirismo repetitivo y acompasado, de juego de ecos entre las réplicas: un personaje repite lo que ha dicho el otro, reelaborándolo, cosa que aleja aún más al autor del realismo y del tiempo lineal. La reivindicación de la ordinariez del vocabulario tiene, con frecuencia, la función de compensar esta tendencia al lirismo, o de crear con respecto a ésta un efecto de chirrido. Sin embargo, este sistema tiene sus límites: los actores se utilizan como instrumentos a los que se escucha tocar, y sus personajes jamás están desprevenidos, siempre tienen un texto preciso que decir, como una partitura que respetar. Todo ello presenta un grado de acierto desigual, con verdaderos momentos de gracia en medio de conjuntos más o menos flojos.

BUÑUEL, Luis (*cineasta mexicano de origen español, 1900-1983*)

Este gran director español, que se volvió prácticamente sordo al final de su vida, mostró en sus películas una relación con la música muy ambivalente y extrema. Tiende a prescindir completamente de la música, o al contrario a ahogar una escena bajo oleadas wagnerianas. En el filme surrealista *La edad de oro* (L'âge d'or, 1930) hace un uso desbordante de *Tristán e Isolda*.

El documental *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1932-1937), consagrado a una de las regiones más atrasadas de España, utiliza música de Brahms para crear acentos de sentimentalismo exagerado y fuera de lugar, que refuerzan el carácter sórdido de la pobreza filmada. Más tarde, Buñuel evoluciona hacia una claridad y sencillez de estilo absolutas, en las que la música se sentirá como una interferencia y como un elemento de confusión, capaz de destruir la ironía, buscada incluso en las situaciones más patéticas. Interviene sin embargo de manera mágica aquí y allá: bocanadas de baile español que se escapan fugazmente por las puertas abiertas de habitaciones de hotel (*El fantasma de la libertad* [Le fantôme de la liberté, 1974]), o, en el sorprendente *El ángel exterminador* (1962), una recepción «hechizada» de burgueses mejicanos, en la que, en el momento en que una cantante entona una melodía, todos quedan encerrados, incapaces de salir de la habitación por un misterioso hechizo. En *Viridiana* (1961) todo el mundo se sorprende del uso del «Aleluya» del *Mesías* de Haendel en la orgía impía de los mendigos, parodiando la Última Cena. Así, en Buñuel la música está asociada a menudo con el exceso.

Característicamente, su último filme, *Ese oscuro objeto del deseo* (Cet obscur objet du désir, 1977), que se presenta como un relato hecho por un hombre en un tren, evita cuidadosamente la más mínima intervención musical, salvo algunas notas de flamenco «en situación». Hasta la última escena, en la que Fernando Rey y una mujer se encuentran en una extraña galería comercial en la que un altavoz difunde un mensaje político y luego emite un extracto de *La walkiria*. Este momento musical —un dúo amoroso e incestuoso entre Siegmund y Sieglinde— se interrumpe con una explosión que destruye el decorado y envuelve la imagen en la polvareda. Wagner ha precedido a la catástrofe.

CHAPLIN, Charles (*cineasta y músico americano de origen británico, 1889-1977*)

Todo el mundo sabe que Chaplin firmaba las partituras de sus filmes, y ya hemos analizado con detalle, en una obra consagrada a *Luces de la ciudad*, su concepción discreta y profunda del acompañamiento musical. Aquí, nos limitaremos a dar un solo ejemplo de la conciencia que Chaplin tiene del poder ambivalente de la música y de la inteligencia con la que la utiliza, de modo cómico, crítico y emocional a la vez.

Se trata de *El gran dictador* (The great dictador, 1940), donde Chaplin encarna a dos personajes sosia uno del otro: un pequeño barbero judío y el dictador Hynkel —sátira de Hitler, en una época en la que muchas democracias le encontraban aún ciertas cualidades. La existencia paralela de ambos hombres, perseguido y perseguidor, es mostrada mediante rimas sutiles. Por ejemplo, ambos se encuentran en un momento dado y en secuencias parecidas, en relaciones de influencia y posesión con la música. En el caso del barbero, es el famoso *gag* en el que las variaciones de *tempo* de una *Danza húngara* de Brahms, que él escucha por la radio al tiempo que se ocupa de un cliente inquieto, le conducen a manejar la navaja de afeitar más o menos rápida o lentamente, en un ballet cómico y peligroso. En este episodio, que pone en evidencia el efecto activo de la música, sus cambios de conducta se presentan como alternancias de ternura y rabia, arranques imprevisibles, no exentos de agresividad. Inmediatamente después, encerrado en su palacio, Hynkel sueña con ser el dueño del universo, mientras que el preludio de *Lohengrin* cae literalmente del cielo y le inspira un ballet solitario y megalómano, en el que el dictador juega con un gran globo terráqueo, que explota en sus narices, poniendo fin simultáneamente a la música y al sueño infantil de poder invencible.

Sería demasiado simplista no ver ahí nada más que estereotipos sobre la voluntad de poder contenida intrínsecamente en la música de Wagner. Al final del filme el barbero, al que una equivocación hace que le tomen por el dictador, se encuentra con que debe hacer un discurso al mundo, y aprovecha para lanzar un mensaje de amor y de progreso. La música que envuelve y conduce al espacio su discurso es el mismo extracto de Wagner, el mismo *leitmotiv* del Grial. Una música robada al Mal, para que su belleza sea puesta al servicio del Bien. Las mismas notas orquestales envuelven el sueño de hegemonía mundial del dictador rencoroso y el discurso de esperanza. En la última imagen, a cientos de kilómetros de distancia, la mujer exiliada, a la que ama el barbero, con el bello rostro de Paulette Goddard, capta algo en el espacio y dice a sus padres: «Escuchad». No hay nada más, como mensaje, que la música de Wagner...

COPPOLA, Francis Ford (*cineasta americano, 1939*)

Tocado por la ambición operística, Francis Ford Coppola es uno de los cineastas americanos más inventivos y más fecundos en este campo. Su filme más conocido, aunque muy desigual, *Apocalypse now* (1979), lleva una clara huella de esa inventiva: no sólo se trata de la famosa y trágica carga de helicópteros bombardeando un pueblo vietnamita al son de la «Cabalgada de las Walkirias» (secuencia de la que la publicidad, que la imita muchas veces, no capta más que su vertiente triunfal, olvidando el horror y el escándalo que denuncia), sino también las múltiples escenas tratadas como cuadros colectivos, o bien el interminable principio al son de la canción de los Doors *The End*, en el que las hélices de los helicópteros y los ventiladores del techo crean lentamente un ritmo obsesivo, admirablemente orquestado por el *sound designer* Walter Murch.

Una de las obras maestras de Coppola, *Corazonada* (One from the heart, 1982) describe las peripecias y las aventuras que viven por separado un marido y su esposa, cansados el uno del otro, el día de la fiesta nacional del cuatro de julio, en Las Vegas. La originalidad del filme no proviene únicamente de que esté rodado en estudio, con la magnífica colaboración del operador jefe Vittorio Storaro y del decorador Dean Tavoularis para crear un espacio escénico original, sino también de la idea del director de que la acción sea seguida paralelamente por canciones en *off*, en las que intervienen dos cantantes que son los dobles musicales de los protagonistas: Tom Waits y su voz grave (quien además es el compositor de la música), y la cantante country Crystal Gayle. La letra de las canciones (que de modo alguno se presentan *on the air* sino que provienen de un fondo imaginario, en el que ocupan un lugar estable) conceden a la acción un eco libre y tiernamente irónico. Por ejemplo, cuando la esposa, interpretada por Teri Garr, Frannie, camina en camisón por el apartamento común, la voz de Tom Waits —diferente a la de Frederic Forrest, que interpreta a su marido— detalla el poco apetito de un hombre por una mujer que «no se cuida». Así, las canciones explican a menudo una especie de voz interior libre de un personaje frente a la imagen de otro, o bien en su confrontación con éste.

No es un detalle sin importancia el hecho de que Coppola haya tenido un padre compositor y director de orquesta, flautista en una orquesta dirigida por

Toscanini. Carmine Coppola, y que haya sido uno de los productores de *American Graffiti* de George Lucas, en la que las canciones oídas por la radio funcionan igualmente como un ligero comentario. Además, llevó a la escena la ópera de Gottfried von Einem *La visita de la vieja dama*, basada en una obra de Dürrenatt, o que ya en 1972 se le ocurriera la idea de montar, en teatro, la pieza de Noël Coward *Private lives*, añadiéndole canciones. En 1979, Coppola distribuye en Nueva York y Los Ángeles la tetralogía cinematográfica de Syberberg sobre *Hitler, Ein Film aus Dentschland* (1977), otra investigación sobre la disociación de los elementos cinematográficos.

Finalmente, *Corazonada* debía ser el preludio de una ambiciosa tetralogía de películas inspiradas en *Las afinidadess electivas* de Goethe, situadas en el mundo entero y en cuatro épocas diferentes (entre ellas el futuro), proyecto a lo Lelouch que él describía como una ópera. Así explica Coppola su concepción: «Me habían influido los estudios que desde hacía algunos años había hecho sobre el teatro japonés. Es una forma de espectáculo en la que el decorado, la música, la danza y el canto intervienen por turnos para sostener la intriga, y se les otorga protagonismo alternativamente para contribuir a tal o cual momento particular de la historia. [...] En una orquesta de *jazz*, los instrumentistas hacen eso mismo: se levanta el trompetista y hace un solo, le sucede el batería, etc. En *Corazonada* los elementos son tratados del mismo modo» (*Positif*, n. 262, abril de 1982).

Es una lástima que no siempre se haya comprendido la belleza de esta concepción, hasta el punto de deplorar que los personajes protagonistas del filme no sepan cantar ni bailar, mientras que ésta es la idea de la película. En efecto, aquí no se trataba de hacer una comedia musical en el espíritu de las de Gene Kelly, con un actor/bailarín/cantante, sino al contrario, se trataba de experimentar una fórmula de «disociación» religada a las grandes formas arcaicas del espectáculo, en las que el actor está en la pantalla y el cantante en el fondo, mientras que el bailarín sería la propia cámara.

En *La ley de la calle* (Rumble fish, 1984), inspirado visualmente en *Amanecer*, el realizador busca una poliritmia de tipo operístico: una de la primeras imágenes muestra nubes que atraviesan el cielo a cámara rápida, en otro momento del filme estas nubes se reflejan en la vitrina de un bar, delante de la que dos personajes discuten en un tono y una velocidad normal. Dado que la obra estaba concebida alrededor de la obsesión por el tiempo y los relojes, Coppola tuvo la idea de dirigirse tanto para la música como para la orquestación del conjunto de ruidos a Steward Copeland, batería del grupo Police, solicitándole, desde el estadio de preparación, que crease una textura musical, no a base de melodías, sino de sonidos urbanos trabajados y de percusiones.

Finalmente, como director (*Drácula*, [Bram Stoker's Dracula, 1992]) y como productor (*Frankenstein de Mary Shelley* [Mary Shelley's Frankenstein, 1944], de Kenneth Branagh), Coppola ha contribuido a la creación de filmes-ópera hablados en los que el decorado, la música orquestal y el estilo de interpretación de los personajes están voluntariamente un tono por debajo, con vistas a crear un espectáculo a la vez lírico, fantástico y, como dicen los americanos, *bigger than life*.

CORNEAU, Alain (*cineasta francés, 1943*)

El director de *Todas las mañanas del mundo* (1991), que contra toda expectativa puso de moda la viola de gamba y la música de Marin Marais, arreglada por Jordi Savall, no realizó este filme por azar: Corneau siempre había proclamado su admiración por la obra de Satyajit Ray *Jolsaghar*, obra que ciertamente le influyó estilísticamente. Ya desde hacía algún tiempo, Corneau había concebido algunos de sus filmes como solos de *jazz*: Patrick Dewaere en *Serie negra* (1979), con diálogos de Georges Perec, y Richard Anconina en *Le Môme* (1986) interpretan sus papeles como solistas locos improvisando en la noche.

Intérprete de batería, admirador del *free jazz* (John Coltrane, Archie Shepp, Pharoah Sanders, Albert Ayler), Corneau declaraba a *Positif*, en 1974, cuando se estrenó su primer filme, *France, societé anonyme*, en el que hacía una utilización original de la música *cajun* de Clifton Chénier: «Me interesa especialmente la música improvisada. [...] En la música escrita figura la idea de que podemos esperar una no-proliferación de acontecimientos, en tanto que el *jazz* se relaciona más con el oriente; no es casual que Coltrane escuchara música india: así pues, tiende a lo múltiple, a cosas sobre las que es más difícil pensar de manera teórica». Y es verdad que el énfasis puesto en *Todas las mañanas del mundo* sobre la producción del sonido en relación con la partitura (presentada como un simple esquema) permite que el director pueda transponer algunos de sus gustos por el *jazz* y la música india.

DELERUE, Georges (*compositor francés, 1925-1990*)

A través del ejemplo de Georges Delerue, del que vamos a intentar hacer un retrato sintético fiel a su personalidad y a su complejidad, pretendemos referirnos a cierto número de compositores, particularmente franceses, que figuran entre los mejores. Como el de otros compositores (Maurice Jarre, Michel Colombier, Michel Legrand), el trabajo de Delerue ignora las barreras entre cine de autor y cine para el gran público; como otros autores, estimó que las condiciones de trabajo que le ofrecían eran más interesantes en los Estados Unidos. Finalmente, como otros, es difícil de encajar en el cuadro un tanto rígido del «tándem perfecto» o del «autor maldito».

El nombre de Georges Delerue es muy conocido para los cinéfilos franceses, pero por una mínima parte de su producción real. A menudo se le asocia con algunos filmes-fetiche de la naciente Nouvelle Vague (*Tirez sur le pianiste* [1960], de Truffaut [El desprecio, 1963], de Godard), aunque ha escrito un considerable número de partituras para comedias de Philippe de Broca (cuyas mejores realizaciones son probablemente *El hombre de Rio* [L'homme du Rio, 1963] y *Rey de corazones* [Le roi du coeur, 1966]), así como de otros directores franceses etiquetados como «comerciales». ¿Cuántos cinéfilos saben que Delerue compuso una potente partitura para el célebre filme de Ken Russell *Mujeres enamoradas* (Women in love, 1969)?

Compositor prolífico. Delerue parece encarnar completamente el modelo del músico de cine camaleónico y discreto, distinguiéndose por servir al género al que ilustra, o al director para el que trabaja, y siempre jugando a disolver su música en la atmósfera que contribuye a crear. Una especie de bulimia por todos los géneros cinematográficos le ha conducido a intentar ejercer su oficio en todos los casos: se lamenta de ser clasificado como «músico nostálgico» y de no haber tenido más a menudo la ocasión de escribir para obras fantásticas o mórbidas, como *Malpertuis* (Malpertuis, 1973) de Harry Kümel.

Cuando, excepcionalmente, se destaca una música de Delerue (como por ejemplo en *El desprecio* de Godard), es más por el modo original en que el montaje del director la hace intervenir y puntuar trágicamente el filme que por su estilo propio: en casos límite, el público cree oír una «cita» de una hermosa música clásica, extraída de alguna obra inédita, más que la creación exclusiva de un autor actual.

Compositor muy ágil y versátil (contrariamente a Herrmann, especializado en filmes de suspense, fantásticos o de ambiente oscuro, salvo algunas excepciones), Delerue no impone al oído una determinada «marca de fábrica» en forma de una determinada atmósfera típica, que podría ser asociada a un género definido (*western*) o a un autor. Incluso con Truffaut, Delerue adapta su estilo a las necesidades que este realizador siempre ha tenido de alternar la comedia sentimental con el drama romántico, el filme de época con la serie negra.

Finalmente, salvo una excepción («Tres pequeñas notas musicales», melodía extraída de un filme de Henri Colpi, *Una larga ausencia* [Una aussi longue absence, 1960]), Delerue no ha tenido la oportunidad de convertirse en uno de esos «desconocidos famosos» —desconocidos en todo caso para el gran público— que escriben melodías cantadas en todo mundo en forma de canciones o de melodías conocidas. Ni jazzístico ni de *varietés*, Delerue es el típico compositor sinfónico provisto de una sólida formación clásica. Sin embargo, contrariamente a lo que se acostumbra a oír en las ampulosas orquestaciones del cine americano, no acumula los colores, más bien le gusta destacar algún instrumento solista que marque la atmósfera principal, el clima, el lugar (acordeón, banjo, flauta, clarinete) sobre un «tapiz de cuerdas». Esta sobriedad de medios ha hecho que muchos críticos americanos le consideren como típicamente francés. También ha tenido la ocasión de escribir para numerosos filmes de época, imitando con igual acierto todos los estilos antiguos o extranjeros imaginables. Incluso ha imitado... a la música vanguardista, sea la de los años veinte (el ballet ruso neobárbaro de *Mujeres enamoradas*), o la de los sesenta (en el filme de Zulawski *Lo importante es amar* [L'important c'est d'aimer, 1974]).

Delerue destaca especialmente en la traducción de la tragedia dolorosa, expresada en pocas notas (*El desprecio*), por una orquesta densa y llena en la que las cuerdas son las protagonistas. Sus referencias son a la vez Bach y Brahms (músico que busca una síntesis equilibradora entre el lenguaje romántico y la objetividad clásica). La palabra «equilibrio» es una de las claves que aparecen en sus raras y modestas profesiones de fe. Incluso cuando el temperamento tormentoso de un director como Ken Russell le da ocasión para desatarse, continúa utilizando una orquesta sobria y llena en la que brilla el color de un solo instrumento solista (el clarinete, su instrumento fetiche).

En los Estados Unidos, Delerue consiguió que admitieran su manera de trabajar, y se mostraba conmovido por la calurosa acogida de sus colegas americanos. Oliver Stone trabaja con él en dos de sus filmes de política y de guerra (*Salvador* [Salvador, 1985] y *Platoon* [Platoon, 1986]); el australiano Bruce Beresford, cuyos filmes son poco conocidos en Francia, se convierte en su cómplice, tras la muerte de Truffaut. Escribe para las grandes producciones francesas centradas alrededor de la Revolución (*Les Chuans* [1989], de Philippe de Broca), pero también para películas psicológicas y delicadas en las que se aprecia su toque ligero y sobria (*Julia* [Julia, 1977], de Fred Zinnemann; *Silkwood* [Karen Silkwood, 1983] de Mike Nichols).

Cuando Delerue murió prematuramente de enfermedad, a los sesenta y cinco, se lo cubrió de honores y homenajes, especialmente en Gran Bretaña y en Estados Unidos, pero en Francia su nombre se ha convertido en algo tan familiar, a través de innumerables contribuciones tanto en televisión como en el cine de todos los géneros y corrientes, que ha quedado algo devaluado y banalizado.

La leyenda de la música de cine gusta, como hemos visto, de los tándems: el tan citado ejemplo de Truffaut y Delerue fue más complejo e irregular de lo que se suele imaginar.

Se nota, por ejemplo, que esta colaboración no es uniforme, pues Truffaut dejó de trabajar durante años con el compositor que había colaborado en algunos de sus primeros éxitos internacionales (*Jules y Jim*, 1962), pero también en un fracaso comercial y de crítica como *La piel suave* (La peau douce, 1964) —hoy rehabilitado—, y en sus últimos años, después de una serie de filmes con Antoine Duhamel, volvió con él para varias películas sucesivas. En adelante, Truffaut solicita a menudo los servicios de Delerue en su registro serio o solemne, trágico o romántico (*Las dos inglesas y el amor* [Les deux anglaises et le continent, 1971]; *La mujer de al lado* [La feume d'à côté, 1982]), buscando a otros compositores para sus comedias.

De acuerdo con el director, Delerue compone para *Tirez sur le pianiste* una música que no puntúa las diferentes peripecias paso a paso, sino al contrario —fiel al espíritu de Jaubert— condensa bajo una forma casi fija, congelada, una atmósfera de monotonía y de nostalgia, que corresponde al lado secreto y reservado del protagonista.

En *Jules y Jim*, Delerue supo volver con gracia al juego del *pastiche* de época, y crear música simple y nostálgica, que dejará en el público internacional cierta imagen de su talento (melancolía, claridad, sobriedad, frágil felicidad), imagen demasiado clásicamente *french touch*, con la que el compositor intentará romper más adelante. Por ejemplo, no le importa utilizar una melodía reducida a cuatro notas y con un ritmo de vals uniforme, para expresar la armonía de momentos privilegiados (secuencia de los paseos en bicicleta).

La paradoja (si lo fue) quiso que fuera Godard quien le encumbrara y le «hiciera salir» de sí mismo, apropiándoselo mediante un uso deliberadamente impropio de su música, al pedirle para *El desprecio* una música sombría y trágica, romántico-germánica para unas imágenes llenas de sol y cielos azules.

Delerue había compuesto para la ocasión una partitura bastante breve y le permitió a Godard usarla libremente en el montaje. Este último, repitiendo hasta la saciedad varias secuencias de esta partitura en las escenas en que las integró de manera original gracias a su conocido sentido del montaje, dobló o triplicó su minutaje. Por otra parte, las entradas y salidas de música son tan evidentes que llaman constantemente la atención.

¿Ejemplo simétrico y contradictorio de sus colaboraciones con Truffaut? No tanto como podría parecerlo. Existe un elemento extrañamente común, de clasicismo robusto y de densidad, en los dos momentos de conjunción cine/música más sorprendentes de la obra de Delerue: la secuencia «coral» de *La noche americana* (La nuit americaine, 1972) *de* Truffaut y los créditos musicales de *El desprecio* están basados en el mismo principio: ritmos regulares, a lo Bach, que llevan el vuelo de una amplia melodía. Dos momentos en los que el estilo del compositor alcanza una especie de impersonalidad atemporal que parece haber sido misteriosamente, y más allá de todas las concepciones «autorales» que a menudo se anteponen al hablar de la música cinematográfica, su objetivo final, su realización y el signo de su éxito.

DEMY, Jacques *(cineasta francés, 1931-1990)*

Es uno de los cineastas más reconocidos y más estudiados en el aspecto del que se ocupa la presente obra, ya que tuvo la audacia de concebir y realizar dos filmes enteramente cantados: *Los paraguas de Cherburgo* (1964), con música de Michel Legrand, y *Una habitación en la ciudad* (1982), con música de Michel Colombier. También se le conocen otros filmes que incluyen varios ballets y canciones estrechamente ligadas a la historia, especialmente *Las señoritas de Rochefort* (Les demoiselles de Rochefort, 1967), *Piel de asno* (Peau d'âne, 1970), *Parking* (1985), una versión moderna de Orfeo, en la que éste es un improbable cantante popular de los años ochenta, y finalmente *Trois places pour le 26* (1988) comedia musical en la que Yves Montand interpreta su propio papel. En estos dos últimos filmes, el estilo de la música (debido a Michel Legrand) plantea desgraciadamente algunos problemas, al no atreverse a ser verdaderamente moderno ni asumir su estilo anticuado; no ilustra las verdaderas cualidades del compositor, ni tampoco encuentra un nuevo sonido.

Ciertamente, Jacques Demy adoraba las comedias musicales americanas de los años cuarenta y cincuenta, pero también *Carmen* y la ópera de Puccini. Es de ahí de donde obtiene el sentido trágico que da a su melodrama cantado *Una habitación en la ciudad* una fuerza inolvidable, fuerza que este filme debe también a la participación de Michel Colombier —una obra maestra de orquestación, pero también de musicalidad y expresión— así como a su construcción dramática inspirada en ciertas figuras de la ópera, que esta película adapta con éxito. El marco de una huelga de obreros de los astilleros de Nantes, en los años cincuenta, y de sus enfrentamientos con la policía, da lugar a coros muy rápidos y sencillos, pero que crean un ambiente de colectividad operística. En este contexto de conjunto sabia y regularmente recordado (sea por un coro de manifestantes o de miembros de un piquete de huelga, sea por una simple réplica prestada a un transeúnte), las escenas asocian a los personajes en dúos múltiples, mientras que el último cuadro reagrupa a la mayor parte de los protagonistas para un breve final.

En este filme, como en *Los paraguas de Cherburgo*, el «en-cantado» de Jacques Demy, como Pascal Bonitzer ha bautizado con acierto este modo de decir el texto sobre notas, otorga a simples réplicas una resonancia particular y a menudo turbadora: así ocurre cuando la madre de Violette, la joven vendedora enamorada del protagonista, le dice a su hija que no debe dudar en dejar el hogar para «hacer su vida» con un hombre. Y, mientras apaga la luz de la habitación en la que trabaja como modista a domicilio, añade: «Yo ya he hecho la mía». El hecho de que esta réplica sea cantada, sobre una melodía simple en escala conjunta que conduce a la nota dominante, y que, en el silencio que sigue entre madre e hija, la orquesta se detenga en esta nota, da la sensación de que se prolonga la simplicidad de esta fórmula y engarza este modo de hablar popular y profundo, lo magnifica, y libera su sencilla grandeza. Cantada de este modo se graba mejor en la memoria, con la ayuda de los sonidos que la acompañan. Paradójicamente, rara vez los diálogos de un filme habrán sido tan valorados en tanto que diálogos concretos, reales, humanos, gracias a la decisión de hacerlos cantar, que les da una resonancia particular, devolviéndoles el valor simbólico, destacado que son capaces de tener en la experiencia de cada día, y arrancándolos del naturalismo para hacerlos más reales.

El «en-cantado» de Jacques Demy —siempre inteligible gracias a la escritura de Michel Colombier y a la dicción de los intérpretes escogidos para la grabación, que no son necesariamente aquellos que vemos en pantalla— permite también que el espectador admita una dicción más lenta y más articulada. Destaca las palabras en sí mismas, en comparación con la voz que las enuncia, y mediante juegos de cadencias y de reposo en la dominante, otorga un valor especial a ciertas fórmulas, como ya hemos visto. Así, pues, para un texto en prosa, lleva a cabo el equivalente de las convenciones poéticas del metro y la rima, que confieren a las obras en verso de Molière, como *L'École des femmes*, su fuerza expresiva.

Deville, Michel (*cineasta francés, 1931*)

Muchos de los filmes bordados, «compuestos» por el director Michel Deville (desde que dejó de trabajar sobre guiones de Nina Companeez, con la que

había firmado seductoras comedias a lo Musset), contienen una dosis variada de cine policíaco, de erotismo, de comedia de costumbres, de literatura y de investigación narrativa y formal, en la que la música no sólo es un material, sino también una referencia precisa. En efecto, cada uno de sus filmes se presenta como una apuesta o un desafío respecto a forma particular: el vagabundeo de dos mujeres puntuado por relatos fantásticos en *Le Voyage en douce* (1980); un filme sin palabras como *La petite bande* (1983, con música de Edgar Cosma), o la conversación de una pareja después de hacer el amor, conversación que dura toda la noche hasta el alba, en el marco único de un apartamento (*Noche de verano en la ciudad* [Nuit d'été en ville, 1991]).

Regularmente, la música está tomada de compositores clásicos, y siempre se utiliza como elemento de transición o de eco en un sabio juego de matices. Sin embargo, el director evita las piezas simples o populares, como los conciertos de Vivaldi, tan queridos por Truffaut, o aquellas que conllevan una emoción demasiado inmediata. La música, en su obra, parece no querer catalizar la emoción, sino más bien subrayar la forma.

Su película *Le Paltoquet* (1986) reposa sobre la idea de un corro de sospechosos en un decorado cerrado, ostensiblemente estilizado: «El filme —cuenta el director— comienza con un claxon y ruidos de un taller que se difuminan. El patán del título pone un disco: es un cuarteto de Janacek. Y la música acompaña, hace entrar a los personajes: el tema es el mismo, el instrumento cambia. (Los personajes de Lotte y de la encargada tienen temas musicales propios.) Al final del filme, se oye una segunda bocina, los ruidos del exterior invaden el espacio interior. Michel Piccoli sale tanto del sueño como de la fábrica, y dice a su chófer, en el que reconocemos al personaje del doctor: "A casa, Lucien". No obstante, la música del sueño vuelve a aparecer con el chófer, y después con el resto de personajes» (*Positif*, n. 307, septiembre de 1986). Notemos que Michel Piccoli representa una especie de conductor del juego que gobierna la acción mediante los discos, y que la estructura narrada por el director responde a la idea de un sueño sin fin, del que sólo despertamos para seguir presos en él, como en *Terciopelo azul* (Blue Velvet, 1986) de David Lynch.

Para *Péril en la demeure* (1985), Deville recurre a Brahms, «que me gustaba por sus grandes arrebatos líricos, su violencia que se erigía en contrapunto de la narración seca y elíptica del filme», así como a Schubert y a Granados, para traducir, según dice, el universo femenino. «También me gustaba el contraste entre instrumentos solistas, el piano, la guitarra y el trío, la música de cámara». En efecto, el cineasta elige casi siempre música para solistas o pequeñas formaciones y a veces hace reorquestar piezas con este fin.

DURAS, Marguerite (*cineasta francesa, 1914-1996*)

La anécdota cuenta que, al escribir su «texto-teatro-filme» —como ella lo llama— *India song*, y al realizar en 1975 el filme que lleva este título, Marguerite Duras pensó en *Blue Moon*, la famosa canción, como *leitmotiv* de un amor sin esperanza y como símbolo de esa languidez colonial que consume a sus personajes. Pero al no poder obtener los derechos, demasiado caros para sus medios, y al no desear utilizar ya tal vez una melodía tan conocida y banalizada, Duras solicitó al compositor argentino Carlos d'Alessio que escribiera una imitación disfrazada, cosa corriente en el cine.

Es un hecho que existen relaciones temáticas precisas entre *Blue Moon* e *India Song*: se trata del mismo ritmo de *blues*, los mismos «floreados» a intervalos de tercera, pero con modificaciones determinantes: *Blue Moon* está en modo mayor y con un ritmo ligero y despreocupado, mientras que el tema de *India Song* está en menor, una tercera más bajo, con un ritmo más solemne y marcado, como el de un pasacalles. Este extraño injerto produce una música admirable.

La mayor parte de este filme único en su género, que evoca a una mujer mítica de la que se habla mucho, se desarrolla durante una recepción en la embajada francesa en Indochina, en 1937, en la que coinciden la protagonista Anne-Marie Stretter (Delphine Seyrig), mujer del embajador, un joven agregado cultural con el que sabemos que ésta tendrá una relación (Mathieu Carrière), un «vicecónsul de Francia en Lahore» (Michael Lonsdale), enamorado de ella sin esperanza, criados e invitados. Nunca vemos a ninguno de ellos abrir la boca, incluso cuando se oyen fugazmente sus comentarios. Escuchamos «fuera de campo» a gente, especialmente a los invitados, hablar e intercambiar chismes sobre los personajes que se ven, y oímos a éstos últimos hablar... pero solamente cuando han salido del campo para ir al balcón, con un paso siempre apático, como enlentecidos por el calor tropical. Una orquesta a la que no vemos, oída a distancia y que suena deliberadamente como un conjunto de tercera categoría (sonido mal fundido, instrumentos no siempre afinados, interpretación aproximativa), desgrana charlestons, rumbas y *blues*, en el estilo «típico» de antaño, todos de la mano de Carlos d'Alessio.

La música está anclada en la acción por el hecho de que se ve a los personajes ponerse a bailar cuando empieza la música, o pararse y dispersarse cuando acaba, y también porque siempre desarrolla piezas continuas, mientras que algunas voces «fuera de campo» o bien los comentarios de los personajes se refieren a ella: «Estoy escuchando *India Song*».

Esta música, que suena muy concreta, es al mismo tiempo una singular extensión de la orquesta de fondo en el espacio concreto del relato, ya que continuamos oyéndola cuando la cámara recorre desde lejos el exterior del edificio como si, por el sonido, permaneciéramos en el interior.

Detalle importante: el personaje de Anne Marie Stretter es una antigua pianista que ha renunciado a su carrera. Aparte de la música de Carlos d'Alessio, una de las *Variaciones Diabelli* de Beethoven interviene en otros momentos, especialmente al principio y final del filme, y su ritmo punteado y suspendido, tan característico, da tiempo a las notas para resonar y al silencio para ser más perceptible: evoca un vacío. No olvidemos que las lecciones de piano sobre una sonata de Diabelli desempeñan un gran papel en la novela de Marguerite Duras *Moderato cantabile* (1960), llevada a la pantalla por Peter Brook.

Además, existe una extraña relación —que no ha sido subrayada a menudo, según nosotros— entre *India Song* y un clásico del que hablaremos más adelante, *La regla del juego*. Es el mismo principio de una música festiva indiferente a la acción dramática, mientras se desarrollan algunos dramas y una mujer pasa de mano en mano en medio de habladurías, así como de la misma nostalgia por una música perdida.

DUTT, Guru (*cineasta indio, 1925-1964*)

Este importante actor y director indio es uno de los únicos (con Satyajit Ray), que ha adquirido cierta notoriedad entre los cinéfilos occidentales. En 1959 realizó un filme sobre la historia autobiográfica de un cineasta, *Kaagaz ke phool*, especie de variación sobre el tema de *Ha nacido una estrella*, en la que habla de su propia historia. El filme incluye canciones «interpretadas» en la pantalla por Walhhedda Rehna, pero cantadas por la propia esposa del director, Geeta Dutt, por entonces destacada estrella del cine indio. Músico de formación, Dutt ha derrochado mucho arte para integrar las canciones de rigor en el cine comercial indio de la época. «La irrupción de la canción, en su obra», dice Henri Micoto, «no produce una ruptura insoportable porque no hace sino subir un tono el ritmo ya de por sí musical del filme» (*Cinéma 85*, n. 317, mayo de 1985).

EASTWOOD, Clint (*Cineasta americano, 1930*)

Su filme *Bird*, que fue el primer *biopic* (*biographical picture*) que en los Estados Unidos se ocupó de un gran músico negro, iba dedicado «a todos los músicos del mundo». Esta dedicatoria es una de las más sinceras por parte de un cineasta cuya primera realización, *Escalofrío en la noche* (Play Misty for me, 1971), ya basaba su título original en un tema de Duke Elington. En *El aventurero de medianoche* (Honkytonk Man, 1983), Eastwood ilustra la carrera de un cantante de *country* envejecido, que se dirige a Nashville para una audición. De modo general, este realizador tiene cierto talento para la balada melancólica.

Al estrenarse su filme sobre Charlie Parker, Eastwood, huyendo de los clichés sobre los negros, lo definía con inteligencia como «la historia de un americano del Medio Oeste que se convierte en un gran músico, que inventa un nuevo estilo, viviendo su vida a doscientos por hora». En el filme, el estilo *bebop* es explicado con una gran claridad e inevitablemente el nacimiento del *rock and roll* se presenta como una degeneración del *jazz*, salido del *rythm'n blues*. Particularmente apasionantes son las confrontaciones entre dos tipos de músicas: Dizzy Gillespie (Sam Wright), líder de un conjunto, responsable y no dogradicto, orgulloso de no darles a los racistas el gusto de mostrarles a un negro conforme a la imagen habitual; y, por otra parte, el músico independiente, solitario y atormentado que es Parker, interpretado por Forest Whitaker, como genio ansioso y sin reposo: «Soy un reformador —le dice el primero al segundo—, y tú un mártir».

Es cierto que la breve vida de Charlie Parker, puntuada por la droga, sus estancias en el hospital y sus intentos de suicidio, fue vivida a un ritmo desenfrenado, «casi —dice el realizador— como si su vida se hubiera parecido al número de notas que él era capaz de hacer entrar en un compás de *jazz*» (*Première*, Cannes, 1988).

Algo limitado por la necesidad de respetar a los numerosos personajes aún con vida (entre otros, la viuda del músico), y por las convenciones del género, *Bird* es un hermoso filme, sensible y discreto, el verdadero regalo de un enamorado del *jazz*, realizado en una tonalidad dulce y amortiguada. La escena en la que Parker muere de un ataque cardíaco ante un programa de televisión acompañado por un arreglo tonto del *Tea for two* es particularmente desgarradora. Su destino se simboliza con un *leitmotiv* visual simple: un címbalo volando por los aires, en un vacío negro, que luego, a su muerte, aterriza y continúa oscilando sobre el suelo, como un sonido indeterminado y potencialmente infinito. «El *jazz* es un arte muy visual —declara Clint Eastwood—, y también hay algo de eminentemente visual en mirar tocar a un músico.» Para las escenas musicales (arregladas y supervisadas por el compositor cómplice de la mayor parte de películas de Eastwood, Lennie Niehaus), se utilizó una nueva técnica, consistente en aislar los solos de Parker (que Forest Whitaker toca en pantalla en *play-back*) de viejas grabaciones, haciendo regrabar y mezclar las demás partes instrumentales por artistas modernos. Éste es uno de los muchos ejemplos de lo que permiten las técnicas actuales y que tal vez se traducirán, en el futuro del cine, en un tratamiento parecido de los demás elementos sonoros y visuales del filme.

EISENSTEIN, Seguei Mijailovich (*1898-1948*)

Las dos películas del tándem Eisenstein-Prokofiev, *Alexander Nevski* (1937) e *Iván el terrible. La conjura de los boyardos* (1941-1946), tan ensalzadas por su relación entre música e imagen, son a la vez muy banales en los principios que aplican (la música siempre está automáticamente a tono con la situación mostrada, sin la más mínima desviación) y muy originales en su estilo global, que constituye una especie de oratorio, de cantata hablada. La primera de ellas, particularmente, parece, en más de un momento, que está siendo interpretada sobre un escenario y ser una lograda e incluso genial —por el poder de sus imágenes— adaptación de una cantata preexistente. De hecho, *Alexander Nevski* es la realización de un proyecto de cine mudo operístico, con algunos años de retraso; pero qué importan unos años en la escala de la historia del arte.

Gracias a cierto malentendido histórico, *Alexander Nevski* ha sido considerado como un filme de referencia para el empleo de la música en el cine. La razón es que la partitura de Prokofiev es muy conocida y popular a través del disco, y posee una gran inspiración. En la película, la relación entre partitura e imagen es de una linealidad de concepción que raramente ha sido igualada (como se puede comprobar hoy, cuando la obra está editada en vídeo).

Culpar al atraso técnico por el carácter elemental de la concepción de este filme —cuya realización, sin embargo, es espléndida—, que contiene más clichés audiovisuales que diez filmes americanos juntos, sería insultar al genio y a la historia del cine ruso. Realizaciones anteriores de Vertov, Barnet y el propio Eisenstein, habían mostrado la enorme inventiva del cine ruso. Esta concepción académica y rígida, sin posibilidad de salirse de la pauta, es imputable a su propia ideología, simplificadora, así como a su contexto histórico y político.

Curiosamente, este sistema soviético de cine estatalizado será el que permitirá, después de Stalin, la eclosión de artistas tan originales, creativos y únicos como Serguei Paradjanov, Arthur Pelechian, Otar Iosseliani, Kira Muratova, Nikita Mikhalkov y sobre todo Andrei Tarkovski. Esto no es casual, ya que sus filmes se verán liberados de ciertas restricciones de rentabilidad inmediata.

Todo ello no tendría mayor importancia (ya que para nosotros el academicismo no es un pecado tan grave) si no fuera porque *Alexander Nevski* se cita perpetuamente como ejemplo de audacia audiovisual, lo que evidentemente falsea toda perspectiva histórica al respecto. De hecho, su reputación de vanguardista parece motivada paradójicamente por el carácter regresivo, «retro», de la concepción del filme, en relación con su época, su carácter de retorno al cine mudo.

En efecto, con independencia del valor «intrínseco» de la música de Prokofiev y de las imágenes de Eisenstein, descubrimos en esta obra realizada en 1938 una serie de rasgos que ya habían desaparecido de la mayor parte de filmes americanos, franceses o alemanes de la época, de todas las tendencias:

— la presencia de varios rótulos que dividen el filme en episodios;

— la escasez o total ausencia de ruidos en muchas secuencias que los implicarían. A menudo vemos banderas ondear al viento y no oímos nada. Tal como hemos advertido en un capítulo anterior, una nueva versión recientemente regrabada y con mezclas nuevas, que no hemos tenido ocasión de ver en el momento de concluir esta obra, parece haber introducido el ruido en el filme, tal vez desgraciadamente;

— sincronismo global, y no concreto, entre imagen y música, que están como superpuestas una encima de otra, según el modelo del cine mudo: un cortejo de pescadores vuelve del mar y del trabajo; se oye un coro de hombres, pero ningún personaje de la imagen simula o repite el canto;

— finalmente, el carácter secuencial y estático, poco imbricado y flexible en su construcción. La música contribuye a dividir el filme en fragmentos, en números: coros, discurso declamado, escena de batalla, etc.

En general en esta película, son más bien escasos los momentos de superposición entre diálogos y música. Esta alternancia de lo hablado y lo musical evoca modelos dramáticos arcaicos.

La retórica guerrera de la música se acomoda a un modelo probado. Cada facción, los rusos y los teutones, posee sus propios temas, que oímos en cada una de sus apariciones en pantalla. Temas sin aliento, pesados y opresivos para el enemigo, temas alegres y simpáticos para los rusos, representando su malicia popular. La derrota de los teutones se traduce con un lamentable extravío de su música.

El aspecto más seductor de *Alexander Nevski* reside en la literalidad de su discurso, que no deja el más mínimo espacio a la complejidad emocional. A los compositores parece que les atrae el hecho de que la música siempre vaya por delante; la oímos en el filme como se escucharía en un concierto, ya que no está en un segundo término detrás del diálogo, y su ritmo vigoroso martillea su presencia. Por su parte, los cinéfilos (que pueden coincidir con los anteriores) alaban la fuerza visual y el vigor del montaje. El conjunto constituye una de las obras más estupendas y una de las menos originales, una de las más «dibujos animados con música» de la pantalla. La reputación estética de la obra surgiría, pues, del carácter estrictamente aditivo, claro, no fundido, de la combinación de imagen y música (la música no sabría perderse en los meandros de los efectos audiovisuales y siempre se sabe dónde está), por lo que tiene de tranquilizador para el espíritu analítico: al menos aquí tenemos un filme en el que sabemos dónde estamos, en el que el sonido y la imagen, el compositor y el director están estrictamente delimitados en su territorio, lo que afianza determinados clichés.

Por supuesto, no podemos ignorar el contexto histórico y político en el que se realizó este filme. Sin el estalinismo, y sin la obligación de magnificar a ultranza a los personajes intepretados sucesivamente por Nikolai Tcherkassov en *Alexander Nevski* e *Iván el terrible / La conjura de los boyardos*, convirtiéndole en tribunos y declamadores impenitentes, es difícil saber qué forma de cine sonoro hubiera practicado Eisenstein.

En todo caso, la concepción de ambos filmes, que se exacerba más en el segundo, es claramente ceremonial. Poco a poco, los actores van tomando ciertas poses: en la declamación, en las miradas; en la actitud. La escena del envenenamiento de la zarina, en *Iván el terrible*, es muy caracterísitica desde este punto de vista: la acción no es tratada como única y espontánea. El fatal suceso no es un punto dramático y concreto en el tiempo; la música —que alterna acordes cortantes, marcados y figuras melódicas amenazadoras, repetidas varias veces— lo sitúa en otra dimensión ritual, en la que se repite indefinidamente.

En la primera parte de *Iván el terrible*, abundan los monólogos, las lecturas y las proclamaciones, a las que la música presta su apoyo. En el filme, ésta se presenta como una serie de fragmentos independientes muy caracterizados y desarrollados, y cada uno de ellos desarrolla una idea musical propia y recurre a una formación instrumental específica.

EPSTEIN, Jean (*cineasta francés, 1897-1953*)

Epstein es uno de los más importantes cineastas que jamás se haya ocupado de la transmutación de la imagen cinematográfica naturalista en algo próximo a la música. Su película muda *Coeur fidèle* (1923), melodrama social sobre una huérfana engañada por un joven perverso, pero amada por un obrero; «realiza para mí —explica Epstein— eso que yo llamo la fotogenia del movimiento. [...] En la época del mudo, en la que la palabra no sometía el ritmo del montaje a su propio ritmo, realmente se podía dar al montaje el ritmo que parecía cinematográficamente necesario para el filme» (*Esprit de cinéma*, pág. 53). Notemos este importante comentario: al estructurar el filme sonoro y hablado alrededor de la propia palabra, y al recrear alrededor de ésta una especie de recitativo permanente, el cine sonoro, especialmente el de Hollywood, puede encontrar una musicalidad diferente, hasta que nuevas tendencias, tanto experimentales como comerciales, permitan que el montaje escape a la palabra, o bien permitan encontrar principios rítmicos no forzosamente sometidos a la propia andadura del montaje. Así ocurre en la obra de Tarkovski o Fellini, en la que el ritmo se crea en el interior del plano, por una serie de elementos móviles, independientes de la palabra y de la métrica de la planificación.

En *Coeur fidèle* hay una secuencia muy representativa de la concepción de Epstein, la de la fiesta, tratada como puro movimiento, ocasión para una «muestra de virtuosismo» de montaje y de impresiones, muy en el espíritu del cuadro sinfónico, que se encuentra también en los años veinte en la obra de Murnau (el Luna Park de *Amanecer* [1929]).

Desvelando concepciones muy sistemáticas, Epstein prosigue diciendo: «Siempre que no me moleste [*sic*] la palabra o una acción en el interior de un plano, tengo por norma no montar longitudes de planos que no tengan entre sí una relación simple, exactamente como en música. Y es evidentemente perceptible que los planos que utilizamos son más cortos» (*op. cit.*, pág. 54). Epstein afirma convencido que las secuencias de montaje de *La rueda* (La roue, 1923) de Gance, obedecen a este principio, cuya meta sería tratar las duraciones de los planos como si se tratara de blancas, negras o corcheas. Pero ello sólo es posible si el propio plano no lleva en su interior elementos rítmicos autónomos, de movimiento complejo, a fin de que pueda seguir siendo el equivalente de una nota. Así, algunos cineastas podrían entrar en una contradicción entre el movimento en el interior de los planos y el ritmo creado por el montaje.

Por otra parte, estas especulaciones no deben parecer reservadas a un cine que sería «artístico» o «elitista»; también han interesado a cineastas populares como Hitchcock, o más tarde Sergio Leone.

El hundimiento de la casa Usher (La chute de la maison Usher, 1928), basada en dos relatos de Edgar Allan Poe, es una de las cúspides de esta experimentación de cine absoluto, que recurre gustoso a los movimientos enlentecidos y busca la piedra filosofal de un cine no naturalista.

En la época del sonoro, Epstein tendrá dificultades para continuar por ese camino, pero realizará cortometrajes sobre «canciones filmadas», videoclips *avant la lettre*, así como el documental lírico titulado *Le Tempestaire* (1947), rodado en Belle-Île. En este último filme, cuya «partitura sonora» fue confiada a Yves Baudrier, Epstein aplica sus ideas sobre las posibilidades expresivas del «ralentí sonoro». Sus artículos precisos y apasionantes muestran el cuidado que puso en esta extensión al sonido de las posibilidades ofrecidas por la imagen: «Los futuristas [...] habían adivinado que el campo del sonido también podría aportar cosas maravillosas, insólitas; intentaron algunos experimentos de música ruidista que ahí se reveló como inexpresiva ya que, como no fuera un fonógrafo, no se disponía de ningún instrumento capaz de interpretar los ruidos, capaz de desterrarlos de su esfera [...]. Pero el cine constituye un medio para surrealizar el sonido [...] y abre una vía a las materializaciones sonoras de lo fantástico, que bebe directamente de la realidad» (*op. cit.*, pág. 176).

Una prueba más de que la evolución artística es cuestión de mentalidad y no sólo de «medios»: en la época en que Epstein escribe estas líneas, premonitorias de la música concreta, el cine dispone de una técnica privilegiada para montar el sonido, técnica que los músicos prácticamente jamás tendrán la ocurrencia de utilizar: el soporte óptico. Con todo, tanto en sus textos como en sus filmes, el director parece haber omitido la especificidad, tanto perceptiva como técnica, del sonoro. La consecuencia es que las mismas causas (leer una grabación a menor velocidad) tienen efectos radicalmente diferentes cuando se aplican a la imagen: sus filmes pagan un poco las consecuencias de este «atolladero» concreto, por culpa de cierta sonoridad grisácea indigna de una buena concepción.

FELLINI, Federico (*cineasta italiano, 1920-1994*)

Como en Bergman o en Lynch, hablar de la música en la obra de Fellini requeriría todo un volumen. Como en otros aspectos de su estilo, podríamos decir que Fellini no inventa nada (todos los procedimientos musicales que usa ya se encuentran en otros autores) pero lo recrea todo, por la fuerza de su síntesis personal.

Tomemos, por ejemplo, *Ocho y medio*, una de sus películas más famosas, en la que el lugar de la música es más complejo e imprevisible de lo que parece. Esta historia autobiográfica de un cineasta, Guido Anselmi (Marcello Mastroianni), que huye de la realidad y complejidad de su vida privada siguiendo una cura termal porque «ya no sabe qué película hacer», está asociada a una de las músicas más célebres de Nino Rota, así como a temas corales que evocan a la vez a Gustav Mahler y al mundo del circo. No obstante, en el filme, tal como está construido, el tema no se despliega con toda claridad hasta el final; no aparece sino veinte minutos depués del inicio, como provisionalmente, y circula a través de la obra con diferentes caras intercambiables, sin ningún significado visible, antes de encarnarse finalmente en el cortejo que cierra *Ocho y medio*.

Al principio no hay títulos de crédito, ni música de presentación, ni escena de diálogo. Se trata de un sueño mudo que tiene el protagonista, en el que se ve encerrado en el interior de un coche bloqueado en un túnel de carretera: golpes de tambor, respiraciones entrecortadas y frotamiento de dedos contra los cristales contribuyen a crear una atmósfera agobiante de pesadilla.

Cuando el protagonista despierta en su habitación de hotel y es inmediatamente asediado por preguntas y visitantes, Fellini evita, mediante el encuadre y la iluminación, mostrarnos sus rasgos. Deja su cuarto y se dirige al baño, se mira al espejo, descubre un rostro desecho, que vemos también, y solamente entonces, escuchamos completamente fuera de lugar... la «Cabalgada de las Walkirias». Esta música, que suena a toda potencia, apenas halla justificación en la escena siguiente: la visión de un gran jardín de un establecimiento termal, frecuentado por gente de edad avanzada. Al tiempo, la música otorga una gran majestuosidad apocalíptica a este desfile. Cuando la «Cabalgada» enlaza bruscamente con la obertura del *Barbero de Sevilla*, que ya resuena con menos pompa, nos damos cuenta de que se trataba... de una música de quiosco ¡suponiendo que éste contenga una orquesta de cien músicos! Por supuesto, Fellini no nos muestra jamás a la orquesta que está tocando ni a los supuestos oyentes. A lo sumo, luego se oirá a tal o cual personaje que tatarea el tema de Rossini en notas repetidas, tema del que uno de los motivos originales de la música de Nino Rota para el filme es una extensión. Sin embargo, la «Cabalgada», rara demostración de potencia orquestal en Fellini (quien prefiere que las músicas suenen más modestas y agudas menos aéreas), sólo reaparecerá en la secuencia imaginaria del harén, en la que, de nuevo, expresará la megalomanía del protagonista, *alter ego* del propio director.

A menudo, igualmente, en el filme, las músicas que se tocan u oyen en el decorado continúan y acaban en la indiferencia general, en una especie de estado de distracción de los personajes con relación a su entorno, estado que Fellini nos muestra aquí como tal.

Otra dimensión de la música de este filme: la de las oposicoines de tamaño entre lo grandioso y lo liliputiense. No resulta indiferente el hecho de que a la estruendosa «Cabalgada» le suceda, en el jardín del establecimiento termal, como si tal cosa, la obertura rossiniana y la «danza de las flautas» del *Cascanueces*. A juzgar por sus filmes posteriores, parece que Fellini estaba fascinado por el poder de indiferenciación que crea la vida moderna, en virtud de la cual lo colosal y lo minúsculo cohabitan sin que nadie les mire... ni les escuche.

Cuando Guido pasa una noche con su amante en un albergue y, sobre su diálogo fútil, se escucha una bella voz lírica de mujer que canturrea (¿desde la cocina?) el tema nostálgico del filme, sin que los personajes le presten atención (incluso Guido tatarea, en superposición, el *Barbero*), la música nos dice: todo está ahí, la vida está ahí, pero no necesariamente te das cuenta.

Más tarde, cuando en el *hall* del balneario, un piano y un violín ejecutan un arreglo del *Nocturno en mi bemol* de Chopin, nadie repara en la belleza de la música, pero ésta alimentará la melancolía de los personajes.

Así, durante bastante tiempo, los temas se van sucediendo en el filme, tanto los originales de Nino Rota como los arreglos populares y clásicos, en esa especie de caos no jerárquico, como conducidos por la propia vida.

El paseo de Guido por su despacho es, por ejemplo, puntuado por el tema cromático del filme en versión *swing*, orquestado al estilo de los años cincuenta, como un encadenamiento de pequeños solos con timbres específicos: órgano electrónico, instrumentos populares del Caribe, trompeta. Más lejos, en los recuerdos fascinantes de la infancia, los niños del colegio pagan a una gruesa mujer de formas opulentas, la Saraghina, por bailar una rumba, mientras que la música suena brutalmente, como difundida por un altavoz de poca monta, con un acordeón en primer plano. Los niños baten palmas contentos durante la danza, pero no se les oye. Llegan los curas, persiguen cómicamente al pequeño Guido hasta el borde del mar, y el sonido de las olas absorbe el de la rumba, que se ahoga en él. Un momento recubre al otro, como las olas del mar.

Uno de los temas más característicos y más obsesivos del filme es el galope infernal, vagamente inspirado en *la Danza del sable* de Khatchaturian (clásico del repertorio de circo) que, tras algunas secuencias largas y nostálgicas, aporta una especie de latigazo, de efecto de arrastre sobre los personajes, siempre demasiado lentos. En este tema casi cómico, se oyen patéticos contracantos cromáticos que giran alrededor de la dominante, como un remordimiento jamás acallado. Así, la música en Fellini arrastra, por su irresistible movimiento, y al mismo tiempo retiene, como las voces mezcladas del remordimiento y de la infancia perdida.

En la dantesca escena de la procesión de los pacientes del balneario, en la que cuerpos delgados o gruesos, envueltos en un gran albornoz, descienden las escaleras, una vez más resulta interesante el desfase del movimiento. El galope parece decir *Andiamo, presto!* (¿hacia la muerte?) a los pacientes que se hacen el remolón. La escritura recuerda a veces a la de Chaikovski con detalles de orquestración a la vez mágicos y amenazantes, ensordecidos (sexta disminuida ascendente, como un lamento). La música no acaba de calmarse y enlentecerse, como presa de un espeso vapor asfixiante. Después de un encuentro imaginado del protagonista con un cardenal, que lo envía al infierno, de repente la atmósfera se distiende súbitamente con un baile en la terraza del hotel, en el frescor de la noche, donde el verdadero tema de *Blue Moon* es tocado en *slow* por los violines almibarados.

¿Por qué, en este momento, aparece un tema ultraconocido y exterior a la música «original» del filme? Evidentemente, para sumergirnos de nuevo en un mundo conocido, calmo, no marcado por todas las atmósferas y climas del filme, para depositarnos en una tranquilizadora y anónima familiaridad. Sin embargo, cuando Guido y su esposa Luisa (Anouk Aimée), que ha venido a verle, bailan juntos, reaparecen los temas de Nino Rota, con una ligera orquestación de baile.

Una de las claves del filme, la gran escena del harén con el que sueña Guido, en la que puede tener a «todas sus mujeres» sin renunciar a ninguna, incluye todas las músicas, incluso la «Cabalgada» wagneriana, cohabitando en alegre algarabía. Una vez más, la música final (cuando Carla, la amante, toca el arpa) está llena de tristeza.

En el cortejo final, en el que todos los personajes se dan la mano vestidos de blanco, símbolo de una nueva vida, triunfan finalmente, en todo su sentido, los temas de Nino Rota, donde alternan el mayor y el menor, no sin recordar que la música más alegre y despreocupada conserva su regusto de pérdida y de ausencia, indicado por un contracanto o un tema secundario que nunca deja de aparecer, como una llamada que exige ser escuchada. El motivo «a lo Mahler» pone fin al filme, tocado con un único pífano por Guido niño, sumido en la oscuridad salvo por un círculo de luz, como en una pista de circo. La música no es más que esta melodía perdida en la noche.

En la obra de Fellini, la música es, pues, el elemento que atrae y que repele a la vez, intrincación de las pulsiones vitales y de la pulsión de muerte. Las orquestaciones de Nino Rota, en algunas turbias escenas oníricas, expresan admirablemente, con su acertado uso del vibráfono, el órgano electrónico y las flautas graves, una especie de olor pesado y atractivo, fétido y embriagador. En cuanto al arrastre de sus temas rápidos, éste siempre está contrapunteado por alguna inflexión cromática, algún acento lastimero en sexta menor.

No es extraño que el arquetipo del tema «a lo Fellini» sea la melodía *Buscando a Titine*, sobre el que Chaplin ya había dejado escuchar su voz, por primera vez, en *Tiempos modernos*, una melodía que Fellini cita literalmente, o a la Nino Rota escribe alguna equivalencia. En efecto, lo que caracteriza a este tema en menor es el contraste entre el aspecto alegre de su ritmo, anodino en su factura, y los lentos deslizamientos cromáticos que lo atraen hacia el bajo: al igual que la insistencia interminable sobre la dominante del tono. La dominante es una nota eminentemente simbólica en la música popular occidental: en Fellini-Rota se asocia a la irresolución, a la nostalgia, ya que puede derivar tanto en una sexta mayor o en una sexta menor.

En Fellini, acabar o no fue siempre una obsesión. Lo maravilloso es que consiguió convertirla en algo mágico, convertir este rechazo al final en una fuente de gozo particular. La música participa en ella con su propio lenguaje y con sus propios procedimientos de indecisión: entre una sonoridad limpia y una sonoridad desvaída, entre el modo mayor y el menor, y gracias a esta posibilidad única que ofrece de dejar siempre una puerta abierta, de evocar una posible cadencia sin jamás llevarla a cabo.

En los recuerdos de infancia de Guido en la granja de su abuela, situados hacia el principio del filme y que son una de las secuencias más fuertes de *Ocho y medio*, una maravillosa voz femenina canta una melodía nostálgica pero apacible. Cuando toda la casa duerme y los niños están en la cama, el acompañamiento lento de los arpegios de guitarra se repite obstinadamente sobre las últimas imágenes de la escena —la granja dormida, el fuego en el hogar—, viudo de la bella melodía y de la bella voz de la mujer (que se volverá a oír en los créditos finales del filme). Lo que perdura en el tiempo y se obstina es la propia música: no hay nada más bello.

GODARD, Jean Luc (*cineasta francés, 1930*)

Desde el principio, el cine de Godard pone en práctica sobre la música, como sobre los otros elementos, la creencia absoluta en el poder de apropiación del montaje, que no consiste más que en el desglose y ensamblaje de discontinuidades y de tomas. Que el director encargue una partitura a un compositor para después partirla en fragmentos, o que la tome prestada de músicas clásicas y la fragmente él, es exactamente lo mismo. La «firma sonora» de las obras de Godard, en el uso de la música, no es más que esta manera de hacer que la música entre en un juego de rupturas e interrupciones recíprocas y constantes, que afecta a todos los elementos del filme. Normalmente, en la obra de otros directores, la música es el único elemento que no se ve sometido a ese juego.

Probablemente, de ahí viene la costumbre de Godard, a partir de los años ochenta, de recurrir a músicas clásicas, que suponen un discurso, un desarrollo autónomo en el que cualquier corte es forzosamente brutal. Se puede apreciar que ha habido cierta pérdida, porque las partituras originales de Georges Delerue para *El desprecio* (1963), de Antoine Duhamel para *Pierrot el loco* (Pierrot le fou, 1965) o de Gabriel Yared para *Sálvese quien pueda* (1979), aunque el director las haya utilizado libremente, a veces cortándolas y a veces al contrario repitiéndolas y prolongándolas, sabían condensar en algunas notas el sentido trágico propio del realizador y su romanticismo, cristalizar en pocos segundos la emoción buscada, y otorgaban a estos filmes un núcleo formal, una especie de centro que falta a muchas obras posteriores del mismo realizador.

Evidentemente, éste, en sus inicios, intentó multitud de procedimientos, e incluso, cuatro años antes de *Los paraguas de Cherburgo*, de Jacques Demy, dirigió una comedia musical con Michel Legrand, con el título de *Una mujer es una mujer* (Une femme est une femme, 1961). Una obra a la vez encantadora y fastidiosa, cuya idea consistía en escribir una música que fuera a la vez soporte y puntuación de los diálogos hablados, mediante una especie de justa verbal entre hombre y mujer.

Sin embargo, en este filme todo ocurre como si la música nunca pudiera reunir a uno y a otro, sólo marcar su separación. Por ejemplo, cuando Jean-Paul Belmondo telefonea a Anna Karina desde un café y el montaje nos hace pasar alternativamente del café al apartamento de la protagonista, una música —cuyo estilo y color sonoro implican que no pertenece al ambiente del café—, aparece en los planos de Belmondo, pero se corta bruscamente en los de Karina. En otros momentos, el director hace que Karina cante *a cappella*. Entre sus entradas interviene el estribillo de un piano, disociando la voz y el instrumento acompañante. En otras ocasiones, la música, muy intermitente, puntúa un *ping-pong* verbal inagotable, anima incluso con sus interjecciones un intercambio de injurias entre dos hombres, como si contara los tantos. Godard utiliza a menudo continuas rupturas de ritmo, cuya sistematización engendra una especie de monotonía.

Aparte de *El desprecio*, uno de los mejores encuentros de Godard con la música es *Pierrot el loco*, obra relativamente armoniosa y apacible en su forma, a cuyas intenciones contribuyó admirablemente Antoine Duhamel. Se trata de la desesperanzada balada de un hombre y una mujer en el Sur, que terminará con la traición y muerte de Marianne (Anna Karina), y con el suicidio de Ferdinand, a quien su compañera llama Pierrot (Jean-Paul Belmondo). La habitual voz fuera de campo narrativa aquí está escindida en dos, ya que se basa en un diálogo de dos voces enamoradas, la de Ferdinand y la de Marianne.

La música de Antoine Duhamel reposa sobre tres temas característicos, que el realizador utilizará libremente en el montaje, presentándolos por partes e hinchados, siempre inacabados, trágicamente troceados. Primero aparece un motivo desgarrador de cinco notas, las cuatro primeras en la misma escala, que acaba con una tercera menor ascendente interrogativa. Este motivo aparece en los títulos de crédito iniciales. Es como una extensión y una inversión del tema del destino de Beethoven, con el que Godard se divierte, haciendo que Ferdinand lo evoque casi al principio: «Y los tres golpes de la *Quinta sinfonía* que martillean en su pobre cabeza». Al instante, se oye el principio de la *Quinta* en la orquesta, como una cita maliciosa. La alusión es aún más significativa al hacerle eco dos momentos hacia el final del filme: el episodio de Raymond Devos, en el que éste habla de una música que sólo él oye, encerrada en su mente, y el suicidio de Ferdinand, que envuelve su cabeza con una tira de cartuchos de dinamita como para no oír nada más, y luego los hace explotar.

El segundo elemento musical es un bello tema en tres tiempos, con cuerdas y flautas, más lírico y apasionado, como un vals patético, que empieza con *solos* que evocan *La noche transfigurada* de Schoenberg. La tragedia emerge de la confrontación de esta música nocturna, apasionada y germánica, con paisajes soleados, con una costa mediterránea idílica, con un clima despiadadamente bueno. Algo así sucedía en *El desprecio*, con la diferencia de que la música de Delerue tenía algo más de solemne y apacible, en tanto que Duhamel alude al posromanticismo.

Finalmente, el tercer elemento es un tema anhelante y rítmico que recuerda al *Divertimento* de Bartok, con sus acentos desplazados. Godard lo utiliza de forma menos significativa y acertada. Lo fragmenta en pedazos abruptos, separados por ruidos reales, como por ejemplo, en la secuencia de la gasolinera. Sin embargo, no llega a encontrar la función de este motivo, tal vez porque está ligado a una idea de suspense y de acción que parece no interesar al realizador.

El filme incluye muchos efectos de «mofa» a las costumbres. Por ejemplo, cuando Marianne, en el coche, declara su amor a Ferdinand, se escucha una melodía silbada acompañada por una guitarra que no parece «música de fondo» (ya que es demasiado discreta y está fundida en el conjunto), ni tampoco «música de autorradio». Más tarde, una voz de hombre añade unas palabras, dirigiéndose a la mujer que aparece en la imagen: «Qué hermosa eres». Es como un efecto fuera del código, una declaración de amor personal del director, enviada directamente.

Un cuarto de hora después del inicio, Anna Karina canta una primera canción en un apartamento: su voz ha sido claramente grabada en el propio lugar del rodaje, ya que está arropada por una reverberación de interior característica, y el piano que la acompaña (tocado por un improbable pianista «de fondo», imaginario y jamás mostrado) tiene un sonido de instrumento grabado fuera de campo, en el mismo momento del rodaje y en el propio decorado. Para el espectador, esta canción —el canto y su invisible acompañamiento— forma parte de un mismo bloque sincrónico con la imagen, y por ello está unido a ésta. Las *raccords* entre los planos dan lugar a acertados cortes en la continuidad de la propia canción, a reanudaciones, a «tartamudeos» del montaje que afectan tanto a las notas como a las imágenes.

La segunda canción —en la que Marianne habla de su «línea de suerte» y Ferdinand le responde sobre «la línea de sus caderas» —está filmada, por el contrario, en el exterior, en un maravilloso bosque al borde del mar donde los personajes deambulan. El acompañamiento invisible de fondo (esencialmente piano, guitarra y flauta) no tiene, al oído, una presencia sonora constante, sino que puede alejarse y desaparecer. Aquí, el director practica una sincronización flotante de la palabra, que pasa de lo hablado a lo cantado, con acompañamiento de fondo, en una relación flexible y sin limitaciones, y sin búsqueda sistemática del «efecto a destacar». Estamos muy lejos de la tensa rigidez de *Una mujer es una mujer*.

El imaginativo Raymond Devos en persona interviene hacia el final del filme y cuenta a Ferdinand una historia de obsesión musical, la de una melodía que le acosa, sobre las palabras «¿Me ama usted?», que tan pronto escuchamos tocada al *piano-jazz*, como si estuviéramos en su cabeza, como dejamos de percibirla, mientras que el personaje sigue refiriéndose a ella. Devos apostilla a Ferdinand cuando éste se aleja en un barco: «Entonces, esa música que se oye, tal vez no exista», en tanto que para nosotros sólo existe el zumbido del motor.

Retroactivamente, se crea la duda de si Ferdinand tenía las mismas percepciones que nosotros. Devos oía la música (y nosotros con él, por un momento) mientras que su interlocutor no le oía. Este «no oír» es, en Godard, constantemente tomado al pie de la letra.

En un filme veinte años posterior, *Yo te saludo, María* (Je vous salue, Marie, 1983), el tono ha cambiado, y la música se extrae de un repertorio clásico deliberadamente grave e incluso pomposo. Después de que Gabriel Yared hubiera trabajado en *Sálvese quien pueda*, Godard declaraba al compositor: «Usted será el último compositor vivo [*sic*] que trabaje en una de mis películas». *Yo te saludo, María*, versión moderna de José y María en la que ésta es hija del dueño de un garaje, es un ejemplo desigual, y a veces patético, de esta nueva andadura.

Los únicos compositores citados son Bach —toda una paleta de obras para instrumento solista (violín, viola de gamba, órgano y piano), concertantes y corales— y Dvorak, con su *Concierto para violoncello*.

Contrariamente a lo que se podría creer, aquí Godard utiliza la música en primer grado, con su significado propio. O más bien, le «deja» depositar libremente sobre tal o cual episodio un sentido claro, conforme a los códigos habituales. La música tomada de Dvorak, sobre el plano del avión que aterriza en la noche, nos dice claramente: algo importante va a pasar (¡el ángel de la Anunciación!) Sobre determinada imagen de Jesús recién nacido, el doliente coro del *Crucifixus* de la *Misa en si* de Bach anuncia que este niño será crucificado. Uno de los escasos momentos de triunfo del filme —cuando un estudiante recibe la demostración de que la vida en la tierra viene de otro lugar— se puntúa con un momento particularmente largo y amplio de *La Pasión según san Mateo*. Un instante fugaz de armonía entre la pareja de José y María se subraya —o se crea, ¿cómo saberlo?— por la serenidad elegante y apacible de la zarabanda de la *Partita en si bemol* de Bach, etc.

Si se mantiene la tensión ello no se debe a un «mal uso» de la música, sino más bien del carácter abruptamente montado, escamoteado, a veces pulverizado y conflictivo de sus intervenciones. En efecto, este filme, como la mayor parte de las obras recientes del autor, es un verdadero encaje de efectos de montaje abrupto.

Si analizamos *in extenso* y con detalle este filme, no se evidencia ninguna ley perceptible de empleo de los fragmentos musicales que dibuje un trayecto claro desde un punto a otro. A lo sumo podemos notar que Godard ha colocado dos citas corales (procedentes de las dos grandes Pasiones de Bach, la de San Mateo y la de San Juan), hacia el principio y hacia el final del filme, encuadrándolo en un plano a la vez religioso, colectivo y simbólico, ya que se trata de coros cantados sobre un texto, y por tanto, de palabras.

La elección del *Concierto* de Dvorak no es arbitraria. Por ejemplo, se nota que las intervenciones del violoncelo solo están sacadas, principalmente, del movimiento rápido inicial, y expresan una especie de vehemencia agitada, como una palabra animada que va en el mismo sentido que las interjecciones.

porrazos, insultos, lamentos, reproches, gritos y desaires entre personajes que multiplican las escenas. Dvorak sirve para expresar o alimentar el conflicto, mientras que los momentos tomados de Bach son, a menudo, movimientos lentos de tempo regular o distendido, símbolos de armonía. Igualmente, la *Toccata y fuga en re menor* estalla en una escena de pelea entre la pareja, a fin de hacer oír la «gran voz de Dios». Una vez más, todo ello está conforme al código habitual.

El punto común de todas estas músicas es, sin duda, la *palabra*. El Bach descarnado, no vocal, puro movimiento de líneas, no aparece sino fugazmente en el bello pasaje en el que el preludio en do mayor del *Clave bien temperado* subraya la gracia de María, vestida como una jugadora de baloncesto, haciendo saltos de calentamiento en un gimnasio, rodeada por sus compañeras. El resto de las músicas —sólo «recitativo» de la *Toccata* para órgano, acentos insistentes del violoncelo romántico— poseen el ardor o el acento de una palabra que tropieza con otras palabras, y sufre, por lo tanto, la misma suerte que ellas en el universo de Godard: no poder durar jamás.

HERRMANN, Bernard (*compositor americano, 1911-1975*)

Según cierta «leyenda dorada» que propagan numerosas obras como las de Alain Lacombre y Claude Rocle, la música de Bernard Herrmann habría representado una revolución en la concepción de la música cinematográfica, que supondría una renovación total de las reglas del juego y una ruptura de las convenciones. No obstante, aunque esta música posea un acento profundamente personal y único, hasta el punto de haber sido ampliamente imitada posteriormente, los procedimientos de relación con la imagen y con la acción que emplea son estrictamente los mismos que tanto se le criticaron a Max Steiner: *leitmotiv* (en *Ciudadano Kane*, existe uno para la voluntad de poder del protagonista y otro para la nostalgia de la infancia, encarnada por «Rosebud»), puntuación sincrónica de ciertos momentos significativos (como al principio del filme, la extinción de una lámpara en la ventana de Kane moribundo, o la primera visión de Kane siendo niño, jugando en la nieve), una puntuación que no teme subrayar la derrota de ciertos personajes mediante efectos de sordina burlones; y de manera general, estrecha colaboración de la música con la atmósfera de la escena tal como ésta ha sido escrita e interpretada. La fórmula de Bernard Herrmann, por tanto, no puede ser descrita como ruptura sino, más bien al contrario, como exageración y sistematización de ciertos procedimientos, que le dan un sentido diferente.

En un excelente reportaje americano consagrado a Herrmann, el compositor David Raskin, para caracterizar su estilo decantado y obsesivo, tiene la idea, aparentemente absurda, de citar al piano el motivo inicial de la *Quinta sinfonía* de Beethoven, *sol-sol-sol-mi bemol, fa-fa-fa-re*, y sugerir que traducido al estilo de Bernard Herrmann, la frase resultaría algo así como *sol-sol-sol-mi bemol, fa sostenido-fa sostenido-fa sostenido-re*: dos terceras mayores descendentes en cascada, tan firmes y marcadas como el tema de Beethoven, pero sin tener resolución alguna, abiertas a una infinita cadena de repeticiones... Entonces, Raskin toca un tema de *Hermanas* (1973) de Brian De Palma, que corresponde exactamente a este esquema.

Con todo, parece ser que una parte del material temático de Bernard Herrmann se basa en la declinación, hasta el infinito, de este juego de terceras descendentes encadenadas por parejas, como anillos. Igualmente significativos son los temas de cuatro notas, desglosables de dos en dos, como los arpegios descendentes de los créditos del *thriller El cabo del terror* (Cape Fear, 1962) de Jack Lee Thomson para el que Herrmann escribió una partitura que Scorsese recuperó y mandó reorquestar para su propio «*remake*» del filme, en 1991. A veces, es como si el compositor buscase la máxima simplicidad. Su fuerza, no obstante, proviene de una contradicción interna: las armonías son vagas y los temas no tienen resolución, pero se enuncian de modo a menudo fogoso, rabioso, como desesperado. Vaguedad afirmada con vehemencia: ésta es la marca de fábrica de Bernard Herrmann.

Herrmann poseía una gran convicción y un gran compromiso como director de orquesta; tal vez su estilo musical sea inseparable de su estilo apasionado de dirección. La belleza del sonido orquestal, la convicción puesta en *Con la muerte en los talones* en defender una novena de dominante wagneriana (en el «tema de amor», por ejemplo), nos turba, porque la orquesta toca como si fuera la primera vez que alguien utiliza una novena como dominante. En *De entre los muertos / Vértigo* (Vertigo, 1958), no es casualidad que su partitura romántica sea dirigida por un maestro inglés de la dirección de orquesta cinematográfica, famoso por su colaboración con Laurence Olivier, Muir Mathieson.

Procedente del campo de la música para dramas radiofónicos, Herrmann tuvo la suerte de darse a conocer con el éxito de *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles. El inolvidable principio de la obra, con las imágenes del reino de Kane en ruinas, con una atmósfera pesada y mórbida, con sonoridades extraordinarias y turbadoras en la música (clarinete bajo, vibráfono), sorprendió tanto que creó una buena reputación al compositor, en adelante solicitado para películas de carácter extraño, nostálgico o fantástico, como *The Ghost and*

Mrs. Muir (1947) de J. L. Mankiewicz, o para historias de obsesiones y monomanías.

Se olvida que la tonalidad general de la música de *Ciudadano Kane* —incluidos sus créditos finales, inspirados en los empleados entonces para los dramas radiofónicos— resulta alegre y paródica, casi burlesca, y rara vez enternecedora. Aparte de la famosa secuencia inicial de las falsas noticias que recapitulan la carrera de Charles Foster Kane, el filme —tal vez porque evoca, para el espectador de 1941, un período ya «retro» y agradablemente anticuado— concede un importante lugar a la imitación y especialmente a la burla. El despecho de los viejos editores del periódico comprado por Kane o de los políticos convencionales, la secuencia del asilo, en la que un Leland socarrón e impotente es interrogado por un periodista, la cínica fiesta dada en honor de un Kane triunfante rodeado de chicas, sus desesperados esfuerzos para obtener que su amante Susan se convierta en una «gran cantante» e, incluso, la degradación de la relación entre Kane y su esposa al hilo de sus desayunos comunes, todo es material para la ironía, para el sarcasmo, galopes vivos y a veces despiadados, parecidos a una *pastiche* de Prokofiev. En dos ocasiones, una música triunfante es lamentablemente reducida a un *glissando* goteante: cuando se detiene la proyección del noticiario sobre Kane, y al final de los intentos de hacer cantar a Susan Alexander. Ello produce un filme despiadado, a veces de una penosa y mecánica alegría, un filme que sería irrisorio de un extremo a otro si no fuera transfigurado por el sentido de lo mítico y de lo fantástico común a Welles, al compositor y al gran director de fotografía Gregg Toland, dimensión que, especialmente al final, hace que sea conmovedor lo que en principio era sólo brillante.

Tomemos por ejemplo ese famoso ejercicio de estilo que es la secuencia del desayuno, que muestra por etapas el abismo que se crea entre Kane y su mujer Emily Norton: está tratada musicalmente, como una serie de variaciones sobre un tema de vals, un vals desprovisto de cualquier acento amoroso, todo en valores largos, de tono muy mahleriano y desesperado. Los avatares de este tema, brillante trabajo de escritura culta, jamás evidencian la más mínima posibilidad de pasión, de entusiasmo o de ternura entre los esposos, separados de antemano.

Cuando Kane encuentra a esa «otra mujer» cuya candidez y sonrisa le seducen, la música se vuelve más nostálgica que apasionada, sugiriendo que, para Kane, se trata de volver a encontrar algo de su infancia perdida.

La única música que insufla pasión amorosa en *Ciudadano Kane* está reservada al soberbio *pastiche* de ópera a lo *Sansón y Dalila* con el que Kane quiere imponer a su amante («Vamos a ser una gran cantante»), música que el filme no nos permite escuchar más que chapuceramente. Herrmann habría podido, en las secuencias de Emily o de Susan, dejar que hablara una retórica musical amorosa, pasional, pero ha elegido silenciarla: ésta no se expresa más que en la forma grotesca y chillona del aria que Susan canta tan penosamente. Igualmente, en *Taxi Driver* (1975) de Scorsese, que fue la última partitura de Herrmann, el amor se muestra destruido, imposible: cuando asistimos a un tierno *slow*, es porque el abyecto rufián intepretado por Harvey Keitel acaba de poner un disco y se sirve de él para susurrar las palabras de amor que van a calmar y dominar a la prostituta a la que explota, y de la que habla de la manera más vil en su ausencia. Asimismo, en las lamentables fiestas que aparecen al final de *Ciudadano Kane* se oye a un cantante negro entonar un *blues* desesperado sobre el tema, «There is no true love», mientras le acompaña una orquesta discordante y sin compás, en la que cada músico toca por su lado. Para escapar a esta derrota de los sentimientos sólo quedará una grandeza fúnebre de ópera expresionista, como por ejemplo en las secuencias entre Kane y Susan delante de su colosal chimenea, cuando la música corretea a su alrededor como un hedor pesado de humedad y podredumbre, como una amenaza difusa, a lo Debussy.

Con Bernard Herrmann, se puede hablar por una vez de la obra personal de un compositor cinematográfico que tiene su propia existencia, porque, sea cual fuere el filme, su obra está llena de esquemas constantes, e incluso posee un núcleo temático muy afirmado, que se reduce, en su expresión más simple, a una figura de segunda (mayor o menor) descendente. El motivo del destino en *Ciudadano Kane*, al principio de su filmografía, y el motivo principal de *Taxi Driver*, al final, están construidos sobre el mismo núcleo, que más de una vez encontramos indirectamente en la partitura de *Con la muerte en los talones*.

Para expresar el amor-nostalgia de este último filme, Herrmann encuentra además, acentos profundos: en el curso de la larga discusión del vagón-restaurante, entre Cary Grant y Eva-Marie Saint, es maravillosa la manera con la que se pasa, insensiblemente, de una «música de ambiente» neutra e inexpresiva, como si perteneciera al universo de la acción, a un canto de amor por parte de la orquesta de fondo, con influencias «tristanescas», canto sobre el cual, siguiendo un efecto típico del cine pero también del poema sinfónico, el silbido del tren añade de vez en cuando su sexta menor ligeramente desafinada. Con este momento de gracia, en el que se suman varios talentos conjugados entre los que no es preciso establecer categorías, el cine clásico alcanza uno de sus máximos logros.

HITCHCOCK, Alfred (*cineasta inglés, 1899-1980*)

En su excelente libro sobre el sonido en la obra de Alfred Hitchcock, *The Silent Scream*, Elizabeth Weis ha destacado con acierto una importante escena en la obra del director inglés, sobre el sentido de la música en sus obras: se trata de aquella en que el contrabajista Balestrero, el futuro *Falso culpable* (The wrong man, 1957), sermonea a uno de sus hijos que ha dejado que su hermano pequeño interrumpa sus prácticas de piano. Pase lo que pase, le dice, no dejes que te hagan perder el ritmo (*thrown out off the beat*). «Trabaja lo mejor que puedas hasta volverte loco y aporrear el piano».

Efectivamente, esta escena de pérdida de control y de ruptura del ritmo adquiere numerosos rostros en la obra de Hitchcock. Por ejemplo, Philip, uno de los jóvenes asesinos de *La soga* (The rope, 1948), interrogado por su profesor que sospecha de él, mientras está tocando al piano el *Movimiento perpetuo n. 1* de Poulenc, se pone nervioso y pierde el compás (mientras que sádicamente, el profesor ha puesto en marcha un metrónomo que marca otro ritmo). El batería de *jazz* de *Young and innocent* (1937), al ver que están sobre su pista, se traiciona al fallar sus golpes de percusión, con lo que atrae la atención sobre sí mismo. En el concierto en el Royal Albert Hall de *El hombre que sabía demasiado* (1934, 1956, dos versiones), el efecto no es solamente el del golpe de címbalo final que deber servir de señal para el asesino. La cuestión es: ¿un disparo o un grito de mujer serán capaces de entorpercer la enorme máquina construida por el director de orquesta, la orquesta sinfónica y el vasto coro mixto, que están ocupados en la interpretación de una indigesta cantata, cuya partitura está presente ante nuestros ojos?

Fiel reflejo de los métodos que le han inspirado, el cine de Hitchcock representa a menudo la música como un asunto no de improvisación y arrebato, sino de respeto escrupuloso a una línea convenida. Este realizador, que enalteció el profesionalismo hasta lo sublime, muestra la música como trabajo y profesión, como asunto de control y de oficio.

El arte de Hitchcock había alcanzado un nivel tan alto que la poco inspirada música de Frank Waxman no impidió que *La ventana indiscreta* (1954) fuera una auténtica joya. Por suerte, aparece Bernard Herrmann y, sin reinventar el cine de Hitchcock, se convierte plenamente en la voz de su romanticismo: de manera lógica en el melodrama *Vértigo* (1958), pero de forma más inesperada en *Con la muerte en los talones* (1959), que ningún otro músico habría tratado con la misma oscura pasión, con una historia que empezaba como puro entretenimiento.

IOSSELIANI, Otar (*cineasta georgiano, 1934*)

De manera muy personal, este cineasta georgiano ha mostrado varias veces a los músicos, con una curiosa mezcla de ternura y de distancia crítica. *Ikho Chachvi Mgalobeli / Zil Peveijdroz* (1971) se desarrolla en Tbilissi, y tiene como protagonista a un personaje ocioso, que es percusionista en la orquesta sinfónica de la ciudad. Con frecuencia no tiene nada que tocar, se ha acostumbrado a llegar tarde, a callejear, y esta forma de curiosear le costará la vida, ya que será atropellado por un autobús. En cuanto a la asombrosa *Pastoral* (1976), se trata de un sorprendente intento de enfrentar la música clásica al mundo rural, mostrando músicos que ensayan en el campo, sin interesarse por la belleza o la vida que les rodea: «El músico que al mismo tiempo es intérprete —dice Iosseliani con su cáustica severidad— es un músico de segunda categoría. Toca algo que está escrito desde hace cuatrocientos años por algún otro, sin tener una relación seria con lo que toca. Es refinado, caprichoso, elegante, estilizado, pero ha perdido mucho de su propia alma al tocar piezas que no tienen una relación profunda con él» (*Positif*, n. 206, mayo de 1978).

Para criticar esta mentalidad, el director coloca a sus personajes en aquel contexto. Los músicos tocan sin tener contacto con la población salvo una joven que está «vagamente enamorada». «No se trata de un cuarteto normal —añade Iosseliani—. Es híbrido y no tiene equivalente en música clásica: dos violoncelos, un violín y un piano. Lo creé a partir de los músicos que había escogido. Transformé la música especialmente para ellos, arreglando pequeñas piezas de Corelli. La quinta persona es una amiga, porque me molestaba tener un grupo simétrico: dos hombres, dos mujeres. No quería que nadie pensara en parejas, en relaciones, ni en lo que harían durante la noche».

En algunas de sus películas, muy trabajadas, con un discurrir falsamente improvisado, Iosseliani hace un uso muy singular de un ambiente sonoro que podríamos llamar «de coservatorio»: retazos de música clásica oídos por puertas o ventanas, confrontados con imágenes y ruidos de la calle o de la vida moderna y que al mismo tiempo son la voz de una cultura antigua, que continúa expresándose más allá de los siglos.

JARMUSCH, Jim (*cineasta americano, 1953*)

Este joven director americano es especialmente conocido por hacer actuar en sus filmes a músicos como John Lurie (también autor de la partitura del filme, como en *Extraños en el paraíso* [Stranger than paradise, 1984]) o Tom Waits

(*Bajo el peso de la ley* [Down by lawn, 1985]) y por haber dedicado un filme a Memphis, la ciudad de Elvis Presley. Pero además, combina de modo original la improvisación libre y una forma muy cuadriculada. Varias de sus obras, que a menudo tienen una construcción secuencial, son como álbumes de discos, divididas en partes netamente circunscritas.

«Concibo un poco —dice el autor— música y cine como la misma cosa. Ambos nos envuelven como una sinfonía, adquiriendo cierta dimensión en el tiempo. Los recibimos de golpe, no podemos parar el proyector o al músico sin romper el ritmo de la obra» (*Revue du cinéma*, n. 421, noviembre de 1986).

JAUBERT, Maurice (*compositor francés, 1900-1940*)

Gran músico y figura ejemplar segada por la guerra, modelo reverenciado tanto por los compositores de música cinematográfica como por ciertos directores que, como Truffaut, han llegado incluso a utilizar sus partituras de concierto a título póstumo, de Jaubert se cita a menudo su sarcasmo contra la música hollywoodiense. Más importante nos parece su propia profesión de fe, animada por una concepción global de la música, que habría que «redimir» y reorientar correctamente: «Reclamamos una música popular y, contrariamente a las apariencias, no pensamos abrir así un camino fácil. Pues la verdadera dificultad —y, por otra parte, la verdadera valentía— no consiste en esconderse detrás de los misterios de la letra, sino en volver a encontrar a la música en su más estricta desnudez, para esforzarse en volver a darle el sentido de canto humano y, si es posible, colectivo» (citado por François Porcile en *Maurice Jaubert*, pág. 198).

Además, declaraba, en un período crucial de la música occidental, en el que ciertos compositores estimaban necesario, no sin generosidad, romper con lo que ellos consideraban derivados de la música culta: «La obra de arte deberá ceder el paso a la vida. Por alguna razón, el cine había estado en esta evolución, otorgando un lugar tan relevante a la música utilitaria por oposición a la música desinteresada. El músico de mañana ya no se quedará encerrado en su torre de marfil, en sus secretas meditaciones, en su repliege sobre sí mismo [...] Se está representando el gran drama que separará del pasado a la música que está naciendo, música que ya no debe ser objeto de museo, sino tomar su punto de apoyo, toda su fuerza y sentido en la vida del pueblo» (citado por Paul Landormy en *La musique française après Debussy*, pág. 199).

En esta perspectiva general de regeneración de la música, cabe situar la estética de Maurice Jaubert, que busca en el *ritmo* (opuesto al expresionismo y al sentimentalismo de la melodía) el fundamento de una estética objetiva, dinámica y sin *pathos* de la música cinematográfica, en virtud de la cual ésta debe apoyarse en los ritmos de la vida, del mundo de las cosas (por ejemplo, de un motor, de un acontecimiento), en lugar de amoldarse a las fluctuaciones de un discurso o a los matices del sentimiento. Así se expresa el compositor en su famosa conferencia de Londres, pronunciada en 1936: «Que la música cinematográfica se desembarace, pues, de todos sus elementos subjetivos; que, como la imagen, también se vuelva *realista* [subrayado por Jaubert]; que, por medios rigurosamente musicales —y no dramáticos— ésta recree bajo la materia plástica de la imagen una materia sonora impersonal, por una misteriosa alquimia de correspondencias que es el fundamento mismo del oficio de compositor de películas; que la música nos haga percibir físicamente el ritmo interno de la imagen sin por ello esforzarse en traducir su contenido sentimental, dramático o poético» (en *Maurice Jaubert*, pág. 214).

Así, pues, el compositor concede un papel preciso a la música: ser el elemento central a partir del que el filme «despega» de su realismo fundamental para acceder al lirismo, a lo imaginario, a lo poético. Una obra como *L'Atalante* (1934), gracias al genio de Jean Vigo y al arte de Jaubert, es una perfecta ilustración de ello.

¿De qué habla este filme tan inesperado y poético hoy como el primer día? De la realidad trabajosa y decepcionante, y de lo absoluto en el amor, y del paso constante del uno al otro. Jaubert escribió para los créditos iniciales una canción (con letra de Charles Goldblatt) que casi nadie se ha detenido a escuchar, pero cuyas palabras nos advierten, con la voz ruda de un coro que martillea las sílabas, que, contrariamente a lo que piensa la pobre Dita Parlo casada con el marino Jean Dasté, tal vez esperando una vida de ensueño, «no estamos sobre las gabanas para holgazanear; hay que trabajar». Enseguida, sin embargo, se encadena con un vals de amor sobre las «jovencitas» de ojos «color del tiempo», que los marineros «roban a la tierra». Este tema de amor toma en el filme varios rostros: éste, modesto, de melodía de acordeón tocada de forma aproximativa y dislocada, que es toda la música de pantalla de la que dispone la humilde boda; y más tarde, otro aspecto lírico, de orquesta con saxofón solista, cuando el irrisorio cortejo se pone en movimiento; o más tarde aún, cuando el marinero, a quien su mujer ha dejado para volver a la ciudad, nada en el río buscando en él el rostro de su perdido amor.

La secuencia inicial, especialmente, encadena de manera sublime la tenue música tocada en la acción y la que seguidamente se eleva de la orquesta de fondo, transfigurado a la primera mediante un simple alargamiento de las notas y un desarrollo polirrítmico que evoca —en un lenguaje simple y directo— el principio del coral ornamentado. Los valores largos del saxofón componen una especie de tema religioso, «asentado» sobre los breves valores motorísticos asociados al desplazamiento de la gabana. Movimiento de danza y canto lírico se superponen sin cesar, y se convierten en una unidad. Notemos que la transición no conlleva ningún elemento de escarnio. ningún condescendiente efecto de acordeón, como más tarde ocurrirá con el fonógrafo del tío Jules (Michel Simon). Eso significa que no hay ninguna jerarquía entre las músicas. y que un sólo continente musical contiene a todos los países.

Más tarde, de un disco de fonógrafo cuyos surcos el tío Jules recorre con su dedo, salen mágicamente ráfagas de música. gracias a una broma que le gasta el grumete con su acordeón. Luego, un charlatán poético y socarrón. interpretado por Gilles Margaritis. va a ver a Dita Parlo disfrazado de hombre-orquesta, para disculparse por las familiaridades que se ha tomado con ésta. La fuga de la protagonista a París da pie a una rápida mezcla de músicas cosmopolitas. orquestadas como un destello de escaparates. Por lo demás. las músicas del filme. la mayor parte de ellas en situación (baile. café. radio. acordeón. fonógrafo), son a menudo alusivas, interrumpidas, fugitivas. aunque no en el sentido de la pérdida de un ideal, sino más bien en el de una leonera viviente en la que, como en el amontonamiento de objetos traídos por el tío Jules de sus viajes exóticos, siempre nos esperamos encontrar alguna maravilla. y en el que la música no rompe con la realidad, sino que la prolonga.

Henri Langlois formuló una idea muy profunda acerca de Jean Vigo, el director; dijo que éste, por no se sabe qué magia, había sabido encontrar una «fotogenia de los diálogos», había sabido dar un valor sonoro al texto sin hacerle perder su sentido. De manera que *L'Atalante* no presenta ese corte penoso entre diferentes elementos sonoros y visuales que existe en muchos filmes. Y todo ello sin ayuda de truco alguno. Permitamos al creador de la Cinemateca Francesa, que no fue sólo un «personaje», sino que además pensó y escribió magníficamente sobre cine, que dé la última palabra sobre *L'Atalante*, y sobre el milagro Jaubert / Vigo. «Sólo hay un hombre, uno sólo, que haya conseguido hacer del cine sonoro un todo homogéneo, Vigo [...]. Tomó el sonido, la imagen, la música, el diálogo y los fusionó: y digo fusionar, no mezclar. [...] Si existe una película que tenga un aspecto realmente naturalista, ésta es *L'Atalante*, pero no es naturalista más que en apariencia. Realmente, es una vidriera. La realidad cinematográfica difiere del naturalismo como las vidrieras del cristal coloreado» (declaraciones recogidas por Rui Nogueira, en 1972, en *Trois Cents Ans de cinéma, Écrits*, págs. 96-97).

KAUFMAN, Philip (*cineasta americano, 1936*)

Este cineasta, en sus mejores momentos, es un excelente narrador, muy atento al juego de «rimas» cinematográficas, de resonancias y llamadas visuales y temáticas.

Elegidos para la gloria (1983), basada en una obra de Tom Wolfe, una epopeya destinada a rehabilitar a los primeros pilotos de pruebas que probaron los aviones supersónicos, mostrando que no eran robots entrenados sino personas que asumían riesgos, está concebida como una especie de ópera; el director no vacila en mostrar a los personajes por conjuntos corales, aislados por el encuadre y por el montaje, confrontados en diálogo u oposición: los obtusos científicos de bata blanca (que consideran a los pilotos como cobayas), las mujeres de los pilotos que se reúnen entre ellas y hablan de su obsesión por la posible muerte de sus esposos, el personal de tierra que espera el retorno de un avión, estos «grupos» están dispuestos y tratados como en la ópera.

En *La insoportable levedad del ser* (The unbearable lightness of being, 1986) Kaufman adapta la novela de Milan Kundera con Jean-Claude Carrière, buscando correspondencias musicales con los hallazgos narrativos del novelista. «Con Carrière, habíamos estado buscando motivos recurrentes, ritmos que sustituyeran la estructura musical de la novela. Antes que "adaptación" prefiero la palabra "variación" [...]. En cierta medida, la música de Janacek en nuestro filme reemplaza a la voz de Kundera» (*Positif*, n. 326, abril de 1988). En efecto, el filme utiliza cortos fragmentos de piezas de música de cámara del compositor checo, admirablemente repartidos como motivos en un tejido muy vibrante y sutil. El montaje es de Walter Murch.

KUBRICK, Stanley (*cineasta americano, 1928*)

El director de *La naranja mecánica* (1971), que produjo un impacto con su Alex (Malcolm McDowell) amante de la ultra-violencia y de la música de Beethoven, no encontró enseguida su modo de utilización de la música. En *2001, una odisea del espacio* (1968), consiste, esencialmente, en poner a la música bastante «afuera», o sea, no mezclada con la trama de diálogos y ruidos; utiliza largas piezas autónomas, a menudo tomadas de obras preexistentes, canciones o música clásica. Sin embargo, su proyecto cinematográfico puede ser calificado, en ciertos filmes, también de «musical».

Así, acerca de su filme de ciencia ficción *2001, una odisea del espacio*, Kubrick declara: «Buscaba crear una experiencia visual [notemos que no dice «audiovisual»] que sobrepase las categorías verbales y penetre directamente en el subconsciente, con un contenido emocional y filosófico. Quería que el filme fuera una experiencia intensamente sugestiva que condujera al espectador a un nivel más interior de conocimiento, tal como hace la música. Cada uno es libre de reflexionar como quiera sobre su significado filosófico y simbólico» (citado por Sergio Miceli, *La musica nel filme*, pág. 225).

El crítico Francis Vanoye (*Guiones modelo y modelos de guión*) propone una ingeniosa comparación entre *2001, una odisea del espacio* y el poema sinfónico en varios cuadros *Así habló Zaratustra* de Richard Strauss, cuyo principio se utiliza precisamente en el filme. Se trata en efecto de una recapitulación de las escalas de desarrollo de la vida, de la inteligencia; también el filme está dividido en distintos momentos. Podemos añadir que un poema sinfónico es a menudo una ópera sin palabras y que *2001, una odisea del espacio*, que incluye numerosas escenas mudas, o bien confina los diálogos a la esfera de lo utilitario, de lo técnico y del código social, permite que las «visiones» de Kubrick y Clarke —la más célebre de las cuales es el misterioso monolito negro venido del espacio— funcionen con la misma opacidad, la misma presencia obtusa y enigmática, infinitamente abierta a la interpretación, que un tema musical.

Corre una especie de leyenda sobre la génesis del filme, según la cual Alex North habría compuesto toda una partitura que Kubrick finalmente habría decidido descartar, sustituyéndola por fragmentos clásicos escogidos. Sin embargo, la realidad es más compleja y verosímil, tal como la narra el propio compositor en un testimonio del que no tenemos razones para dudar (reproducido en el excelente libro de Jérôme Agel, *The Making of Kubrick's 2001*).

De hecho, mientras esperaba la contribución de Alex North, Kubrick había comenzado su montaje utilizando provisionalmente —como suele ser habitual— obras preexistentes, a fin de construir un determinado número de secuencias, entre otras, aquellas en que vemos evolucionar a las astronaves. Esta práctica de la «música provisional», que a menudo bebe de la discoteca personal del realizador o del montador, condujo al director japonés Akira Kurosawa a encargar al compositor Toru Takemitsu, para la gran escena de la batalla de su filme *Ran* (Ran, 1985), una copia exacta del movimiento *Abschied* del *Canto de la tierra* de Mahler, porque esta escena muda, que incluía muchos efectos visuales de ralentí, ya había sido montada sobre *Abschied* y, para Kurosawa, ya funcionaba perfectamente.

A North le encantó que le volviera a contactar un director con el que ya había colaborado en *Espartaco* (Spartacus, 1960). Le seducía la idea de trabajar en un filme con un gran número de escenas no dialogadas y sin efectos sonoros, que le otorgaban un campo de expresión amplio. Cuando se encontró con el director en Londres, nos cuenta que «él fue honesto y directo conmigo sobre su deseo de conservar los elementos de música "provisional" que ya había utilizado anteriormente. Me di cuenta de que le gustaban, pero yo no podía aceptar la idea de componer elementos de partitura destinados a ser interpolados en medio de músicas de otros compositores. Yo pensaba que podía componer una música que tendía claramente a lo que Kubrick deseaba, y que le iba a aportar consistencia, homogeneidad y modernidad» (Jérôme Agel, *op. cit.*, págs. 198-199). North lleva a cabo una primera parte del trabajo y asiste, en presencia de Kubrick, a la grabación de fragmentos de la partitura, dirigida por Henry Brant, que le había ayudado a orquestarla: «Kubrick me hizo buenas sugerencias en el plano musical. Yo había escrito dos secuencias para el principio, y él estaba completamente de acuerdo con una de ellas, que también era mi preferida. Sin embargo, yo presentía que todo lo que había escrito para reemplazar al *Zaratustra* de Strauss no satisfaría a Kubrick, aunque había utilizado la misma estructura musical, traduciéndola en un lenguaje más moderno y dándole un impacto dramático más fuerte. Pero ¿cómo podría luchar contra el *scherzo* del *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn [música que no hallamos en el filme acabado, pero que sí parece haber formado parte de los *temporary tracks* montados por Kubrick]? Esto no impide que estuviera convencido de haber hecho un excelente trabajo».

North compuso todavía otros cuarenta minutos, concertándolos por teléfono con el director, que le sugiere cambios. Tras varios días de espera, recibe finalmente una nota de Kubrick informándole de que ya no necesita música suplementaria y que en adelante el filme será puntuado por efectos sonoros de respiración. North espera, no recibe ninguna llamada, espera tener que hacer algo nuevo y, al ver el filme proyectado en Nueva York, se da cuenta de que todos los *temporary tracks* habían sido conservados. «¿Qué puedo decir? Era una bonita experiencia, pero frustrante, y [...] pienso que aquella música germánica de finales del siglo XIX no estaba totalmente de acuerdo con la concepción brillante de Clarke y Kubrick».

¿Qué podemos decir nosotros de esta narración hecha con dignidad? El aspecto humano de este tipo de asuntos debe ser apreciado en detalle, con sus legítimos aspectos financieros (en este caso es evidente que Alex North recibió el pago de su partitura), pero la obra acabada ha de ser considerada tal cual sin reproches.

En todo caso, el relato nos aclara la génesis de una concepción: muchas escenas dramáticas de *2001, una odisea del espacio* —como el asesinato de los cosmonautas hibernados por un ordenador enloquecido, que los «desenchufa»— habrían sido inicialmente concebidas por Kubrick para ser sostenidas por una música narrativa. No es sino poco a poco que el autor encontró el espíritu de su película: un filme cuyos pasajes de acción propiamente dicha en su mayoría no tienen música. Tal vez no la habría encontrado si hubiera partido de la concepción inversa, es decir, de lo que con desdén llamamos convención. Es igualmente posible que el filme vuelto a montar con música de Alex North resultara tan magnífico y original como el que conocemos, y sin duda algún día veremos esta versión alternativa...

La utilización de la música en *2001, una odisea del espacio* debe ser descrita partiendo, no del disco de la «banda sonora original», sino, como siempre, del contexto de la obra entera y en relación con las otras opciones tomadas en el conjunto.

Como hemos dicho, numerosas secuencias no tienen diálogo, y cuando lo tienen éste es de un tono y un contenido voluntariamente funcional y sin afecto: conversaciones educadas entre rusos y americanos en el espacio, intercambios «videofónicos» de los astronautas con su familia en la tierra, actores totalmente inexpresivos o de una cortesía profesional que se pone como una máscara. Finalmente, nadie aborda jamás lo esencial, que acosa al espíritu del espectador: la cuestión de la existencia de otra forma de vida en el universo... Del mismo modo, tras el drama, el cosmonauta sobreviviente jamás evoca, al hablar con el ordenador, la muerte de sus compañeros ni verbaliza su sufrimiento o su rebelión. Las palabras forman un espeso muro de protección.

No obstante, la música interviene, lo más frecuente es que sea en secuencias sin palabras, a fin de «liberar» una afectividad retenida en las palabras.

El repertorio de músicas de *2001, una odisea del espacio* está constituido por cierto número de préstamos: el prólogo de *Así habló Zaratustra* de Richard Strauss (sobre un bajo, un arpegio ascendiente tónica/dominante/tónica, seguido de dos acordes que pasan del mayor al menor en un mismo tono), *El Danubio azul* de Johann Strauss hijo, en una versión larga y sinfónica dirigida por Herbert von Karajan, un movimiento para cuerdas solas y arpa extraído del ballet *Gayaneh* de Aram Katchaturian, y tres obras del compositor contemporáneo György Ligeti, al que mucha gente descubrió con este filme, de manera que para ellos representaba plenamente la «música de filme»: el *Lux aeterna* para coro *a cappella*, el Kyrie del *Requiem* para coro y orquesta, y el movimiento sinfónico para orquesta *Atmosferas*, vasto «fundido encadenado» musical.

Como siempre, cuando el director utiliza una música, no sólo utiliza la música en sí, sino también su grabación, su materia, su espacio, cuando no se ve obligado a adaptar el sonido de la versión utilizada en su proyecto. Las composiciones de Ligeti se oyen en el filme con una acústica muy reverberante, fundida, próxima a la de la grabación utilizada (los álbumes de música contemporánea producidos en Europa en los años sesenta practicaban voluntariamente esta estética «espacial» y estaban frecuentemente envueltos de reverberación). El vals de Strauss está escogido en una versión de gran formato de Karajan, que lo dirige de forma ceremonial y pomposa, estilo ceremonial que tanto gusta a Kubrick. Otras versiones de las mismas obras, como se tocarían o grabarían hoy en día (es decir, un Ligeti más analítico y un *Danubio azul* más ligero) si sustituyeran a las ya montadas en el filme, ocasionarían efectos muy diferentes, no sólo a causa de las diferencias de *tempo*, sino también por su diferente masa sonora.

El vals de Richard Strauss funciona exactamente como el equivalente de una «marca» parecida a las que las empresas cinematográficas eligen para acompañar a sus emblemas. Asociado a la manifestación de un misterioso espíritu cósmico que favorece la eclosión de la inteligencia, simboliza, por su movimiento ascendente de un sonido a la octava superior, la dignidad humana de la verticalidad conquistada, erigida.

El tema de Johann Strauss, por su ritmo ternario, evoca, al contrario, un movimiento eterno, un giro a la vez mundano y cósmico, cabe recordar que su principio está constituido temáticamente por un arpegio de acorde perfecto mayor ascendente (que incluye la tercera mayor), que recuerda al motivo de *Zaratrusta* del que es una contracción en el espacio de una quinta. Su carácter eufórico y positivo también está ligado a esta similitud. Por otra parte, está precedido por efectos de trémolo que crean una atmósfera de indecisión primitiva, de génesis. Igual que el arpegio de trompeta de Richard Strauss destaca sobre un bajo grave cercano al ruido, el tema del vals emerge de una orquestración grisácea, vibrando en el medio-agudo. En ambos casos, se da la afirmación de una figura simple sobre un fondo confuso.

Asociado a la inmersión en el misterio de una revelación cósmica, el Kyrie del *Requiem* de Ligeti, ebullición coral indistinta vocalizada por un gran número de partes sumadas, suena, aunque se apoya sobre el texto de la misa, como un coro sin palabras. Su escritura compacta y atonal, y el carácter absolutamente continuo y progresivo de la evolución de la sustancia sonora evocan procesos naturales, más que la música «terrestre» hecha de notas discontinuas, aunque sostenidos aislados de los metal, como los acentos de una fanfarria disociada, atraviesan el espeso muro. Aunque sugiera algo misterioso y cree un clima de ciencia ficción, conviene subrayar también su parentesco, más allá de las barreras culturales, con las otras músicas elegidas: también aquí se trata de un movimiento ascendente, como un empujón hacia lo alto.

Esta música, además, hace que escuchemos con claridad un coro mixto, como un elemento de humanidad colectiva que lanza su llamada. Aunque viene del cosmos, nos remite, al mismo tiempo, al propio hombre: ¿las voces emanan del monolito negro? ¿O tal vez es la ola humana que viene a lamer la costa de ese monolito impenetrable y mudo?

En la tercera parte del filme, anunciado por un rótulo que dice «Misión Júpiter, dieciocho meses más tarde», escuchamos, sobre las imágenes de una nave espacial en la bóveda celeste y luego sobre su actividad interna, una monodia de cuerdas profundamente melancólica y ligeramente italianizante (en un estilo próximo al del poema sinfónico de Liszt *De la cuna a la tumba*). que se espesa y añade voces suplementarias, y continuamos escuchándola cuando el cosmonauta practica *footing* en una centrifugadora: es el extracto de *Gayaneh* de Katchaturian.

¿Por qué es tan punzante esta música, cuya cadencia Kubrick deja alargarse, que está como en suspenso y deja un vacío? Porque aquí encarna una especie de soledad afectiva. Los cosmonautas Dave y Frank comen sin hablar, escuchando noticias grabadas. Cuando Frank, tumbado en una hamaca, con pantalón corto para su sesión de rayos ultra-violeta, recibe de sus padres un mensaje grabado de cumpleaños, vuelve a empezar el tema lento de *Gayaneh*, discretamente patético al compararlo con el ambiente de necrópolis de la nave espacial (en la que se alinean contenedores con astronautas hibernados) y al rostro frío del hijo, cuya mirada está disimulada tras sus gafas oscuras. Salvo error, es uno de los pocos momentos de superposición entre las voces, en este caso la de los padres, oídas como minúsculas y emitidas desde lejos, y la de la música. Mientras los padres cantan un *Happy birthday* superpuesto al fragmento de Katchaturian y discordante con éste, la música sigue su curso majestuosamente, mientras que las voces familiares se apagan enseguida. En suma, es el efecto inverso al utilizado por Bertrand Blier en *Beau-père* para la escena del aniversario. Aquí, la música tiñe de una melancolía y distancia indecibles a estos momentos familiares.

Kubrick también halla, conscientemente o no, los principios, caros al cine mudo, de la «música secuencial» (bloques de música relativamente diferenciados) y del préstamo de obras preexistentes. Asimismo tiende a destacar, en lugar de disimular, la división del filme en partes, sea con rótulos análogos a los títulos de los capítulos (como en *El resplandor*, 1980), sea con una construcción de guión visiblemente dividida (*La naranja mecánica*, 1971, y *La chaqueta metálica* [Full Metal Jacket, 1987] están constituidas por dos partes autónomas): al igual que la música, que en su obra no se encarga de unificar y de ligar sino, al contrario, de fragmentar y aislar el filme en diferentes números.

Este juego no tiene éxito en todos los casos: a veces la música se resiste a dejarse enrolar en el filme y ponerse al servicio exclusivo de sus significaciones. Tomemos el caso del episodio central del tercer movimiento de la *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bártok en *El resplandor*, que el director utiliza en dos ocasiones, cuando el escritor loco interpretado por Jack Nicholson observa una maqueta que representa a tamaño reducido el laberinto real por el que su mujer y su hijo se pasean: y posteriormente, en la inquietante escena en la que, vencido por la locura, sostiene al pequeño Danny en su regazo, y parece llenarse de ideas de asesinato. En ambos casos, la rigidez y asepsia de la imagen, propia del estilo al que Kubrick nos tiene acostumbrados, parecen no «conectar» de manera rítmicamente convincente con el temblor arácnido de la música de Bártok y con su inestable finura. Por otro lado, parece que la imagen vaya instalándose conscientemente en el tiempo de la música, en una especie de melodrama rudimentario.

En *La chaqueta metálica*, filme sobre la guerra del Vietnam, la concepción del acompañamiento musical es, como siempre en Kubrick, seca e irónica, con citas de canciones de la época, como cortadas con una navaja afilada. Sin embargo, también incluye intervenciones de música electrónica firmada por Abigaïl Mead, en las que se diría que la boca de una especie de monstruo deja escapar una respiración pesada, en tanto que su cuerpo hace crujir sus articulaciones.

En todo caso, en esta obra, la música permanece neutral, y ya no designa los diferentes campos en lucha. Han pasado los buenos tiempos de las películas de guerra tradicionales, en las que el compositor tomaba partido en el combate y hacía que se enfrentaran, en el campo cerrado de la orquesta, temas nacionales como *La Marseillaise* y *Wacht am Rhein* (como en *Casablanca*), o bien caballeros teutónicos contra el pueblo ruso (*Alexander Nevski*). Aquí, no encontramos la más mínima evocación musical de las «hordas amarillas», puesto que oficialmente, se supone que los americanos debían defender a unos vietnamitas de otros vietnamitas.

Con su utilización de la música *pop y folk*, este filme también es una continuación de la reflexión comenzada por Coppola sobre la guerra moderna. En el cine, los combatientes de las guerras anteriores eran mostrados mientras en los chirriantes surcos de un disco de 78 r.p.m. resonaba una melodía nostálgica y velada, o captaban, en el dial de su radio, temas lejanos que traducían, con su desvalida recepción, la distancia que les separaba de la retaguardia. Pero, despues de *Apocalypse now*, los soldados permanecen en contacto, en lo peor del combate, con los «super éxitos» de la radio, y todo ello en frecuencia modulada, ya sin ningún corte sonoro con el mundo en el que no se combate. De ahí la esquizofrenia de una escucha que se baña en dos espacios superpuestos: la vida normal y la guerra.

LANDIS, John (*cineasta americano, 1950*)

John Landis es un director al que normalmente no se toma en serio, talvez porque ha conservado un aire de colegial y ha realizado excelentes videoclips para Michael Jackson, así como comedias para estrellas populares como Eddie Murphy. Sin embargo, tiene derecho a un reconocimiento por parte de la música de *rythm'n' blues* por el homenaje que le rinde en una obra maestra como *Granujas a todo ritmo* (1980), filme en el que supo encontrar la mezcla de gracia y rusticidad de las comedias musicales de los años treinta (cuyo estilo franco y directo tiende a veces imitar, incluso visualmente) y en el que celebra la tradición musical de Chicago. Evidentemente, artistas negros como Ray Charles, Aretha Franklin y el viejo Cab Calloway no son más que *guest stars* de una historia que reposa sobre el excelente tándem blanco formado por Dan Ackroyd y John Belushi, aunque Landis pone de relieve sus números como raramente lo ha hecho el cine. El sermón danzado de James Brown, al estilo gospel, es una de las raras secuencias del cine reciente que ha sabido encontrar la fuerza colectiva y comunicativa de las más bellas secuencias de *Aleluya*. En la tradición cinematográfica de las guerras musicales, el filme no deja pasar la ocasión de puntear con suavidad la *country music* para camioneros.

LEE, Spike (*cineasta americano, 1957*)

En la acción de los filmes de Spike Lee, que ha dedicado a contar la vida de sus hermanos negros como pocas veces la muestran los filmes americanos, es normal que la música —difundida por emisoras locales, escuchada en enormes transistores llamados *ghetto blasters* o ejecutada en los clubes— desempeñe un papel considerable. Pero no sólo está presente como dato concreto de la acción. El talentoso Spike Lee, a menudo criticado duramente por sus «excesos» y defectos —narcisismo de actor-director, esteticismo demostrativo, sentido comercial, parcialidad y agresividad—, que se suelen tolerar más fácilmente en multitud de realizadores no negros (¡como si un buen realizador negro debiera ser «ejemplar»!), ha colocado a la música en el centro de su inspiración formal. Su escritura, diálogos y dirección buscan un estilo diferente, más sincopado, que le debe mucho al *jazz*. Siendo hijo de un músico de *jazz*, que firma la partitura de algunos de sus filmes como *Haz lo que debas* (Do the right thing, 1989), no duda en hacer hablar en eco a varios de sus personajes: ni que dos de ellos repitan la misma frase al unísono, ni en enfrentar un personaje a un grupo y en planificar las escenas en montaje paralelo de modo que las voces de unos y otros se respondan como en un fragmento musical. En una escena de *Mo'better blues*, en ruptura con el realismo, el músico protagonista es confrontado al mismo tiempo y en dos lugares diferentes con las dos mujeres con las que se relaciona: éstas, furiosas, apostillándole en una alternancia sistemática, cada una hablando por turnos, como instrumentos. Su filme más libre en el plano formal y más «jazzístico» en la forma es probablemente *Nola Darling* (She's gotta have it, 1986), retrato-*puzzle* de una joven libre.

LELOUCH, Claude (*cineasta francés, 1937*)

En la abundante obra de Claude Lelouch, desde *Le Propre de l'homme* (1960) hasta *Les Misérables* (1995), prácticamente todos los filmes tiene una concepción dramática de naturaleza operística y musical, fundada en el paso de lo particular a lo colectivo, de lo anecdótico a lo histórico, y en el fenómeno de eco entre generaciones, países y destinos, de manera que, del mismo modo en que en el seno de una ópera wagneriana la orquesta teje una continuidad global entre todos los elementos, tanto los más concretos como los más fugaces, en la obra de Lelouch todo está siempre unido, más allá del tiempo y del espacio. Por eso, experimenta con construcciones dramáticas osadas, que a veces se extienden a dos generaciones. Por ejemplo, *Los unos y los otros* (Les uns et les autres, 1981) parte de una idea musical basada en la simultaneidad y narra los destinos paralelos de cuatro familias, entre 1936 y 1980, cuya suerte está unida por la música. Simón, el pianista (Robert Hossein) se enamora en 1937 de la violinista de la orquesta (Nicole Garcia), en tanto que en Berlín, Karl Kremer, un joven pianista (Daniel Olbrychski), encuentra a un gran director de orquesta, Jack Glenn (James Caan) y contemporiza con el régimen nazi. Pasa la guerra y Serguei (Jorge Donn) se hace bailarín, mientras que Kremer —en una escena inspirada en un episodio de la vida de Karajan— toca en Nueva York ante un Carnegie Hall vacío, cuyas plazas han sido reservadas por la comunidad judía. El filme culmina con la comunión unánime alrededor de un ballet en beneficio de los refugiados de Camboya, que se celebra en el Trocadero de París y se retransmite por televisión, por lo que las diferentes familias pueden asistir a él. Se trata del célebre *Bolero* de Béjar-

Ravel, bailado por Jorge Donn. Música y danza se movilizan para encarnar la idea de repetición, de eco, de eterno retorno. *Partir revenir*, en 1985, también trabaja sobre el postulado de destinos cruzados e idas y venidas entre épocas, concediendo una gran importancia a la música como soporte de preocupaciones metafísicas, especialmente del problema de la reencarnación. Así, Lelouch afirma haber construido su filme sobre el *Concierto para piano n. 2* de Rachmaninov, al que además ha «añadido» un cuarto movimiento, escrito por Michel Legrand; se trata de una «historia novelesca para piano, orquesta y cámara». Por supuesto, muchos de sus filmes incluyen una canción-poema, que intenta sintetizar y recapitular todos los temas que circulan por él. De ahí el recurso a compositores de melodías y canciones, como Francis Lai (*Un hombre y una mujer*) o Michel Legrand, que se cuentan entre sus fieles colaboradores.

Ciertamente, Claude Lelouch puede irritar por el desfase que existe entre lo que pretende y lo que consigue, y por el carácter decepcionante (a nuestros ojos) de muchos de sus filmes, por comparación a su proyecto inicial, como si a menudo la ambición de sus concepciones recayera en una realización anecdótica y en la trampa de un naturalismo intimista, en los «pequeños momentos de verdad entre actores», que a veces reducen sus ideas más alocadas. No obstante, no se le puede negar el hecho de ser auténticamente generoso en sus golpes de audacia, y constantemente interesado por las investigaciones formales. En sus filmes se pueden encontrar coros, monólogos, silencios, interpelaciones al espectador y números musicales cantados o bailados que destacan el carácter discontinuo del filme, y, en suma, su carácter musical en tanto que composición de ritmos, de *tempi*, de aposturas.

La utilización que Lelouch hace de sus personajes es bastante curiosa: hace que los mismos actores interpreten a padres e hijos con veinte años de distancia, como si cada generación pudiera engendrar dobles perfectos. Inversamente, asigna los personajes de Anouk Aimée y Jean-Louis Trintignant a Richard Berry y Évelyne Bouix en *Un hombre y una mujer: segunda parte* (Un homme et une femme, vingt ans déjà, 1986). También le gusta mostrar juegos de espejos de filmes dentro de filmes; en suma, es un fanático del efecto de variación. En cierto sentido, e independientemente del valor que cada uno pueda conceder a su obra, Claude Lelouch se hermana con Jacques Demy y Federico Fellini, con su cerrado universo de «repeticiones», pero con una estética totalmente diferente, más «endiablada», que tiene además declarados admiradores, como Alain Resnais.

LEONE, Sergio (*cineasta italiano, 1929-1989*)

Pocos directores han influido tanto en la utilización de la música cinematográfica como Sergio Leone. Antes de él, cierto número de cosas no eran posibles o bien estaban consideradas como el colmo de la vulgaridad en este campo: los *leitmotive* musicales muy caracterizados y «en primer término», ciertas sonoridades grotescas o familiares. Después de él, se han vuelto admisibles. No se trata de desmerecer el papel de Ennio Morricone y su gran talento de escritura; pero es evidente que éste, buen «actor de música», ha sabido traducir y llevar a cabo un concepto que no había inventado él forzosamente.

A Leone le gustaba decir que en algunas de sus películas la música servía de diálogo, y que por ello le era necesario ponerla en primer plano y poder oírla en el rodaje, al menos en forma de maqueta. Por otra parte, además de melodías largas, le gustaba utilizar ideas musicales y sonoras muy simples: un tema como una especie de llamada, un toque de un intervalo de cuarta en *El bueno, el feo el malo* (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966), un motivo de tres notas en *Hasta que llegó su hora* (1968), ciertos efectos sonoros concretos y graciosos. En su obra, la música cinematográfica puede afirmar su carácter fácil, popular y simplificado, sin disimularlo púdicamente.

En una entrevista concedida a Noël Simsolo, que compara *El bueno, el feo y el malo* con una ópera barroca, el director (con su francés sabroso y lleno de italianismos) recuerda que siempre se apoya en el realismo y precisa: «Prefiero compararla con un concierto. No hay ningún realismo en la ópera. Se trata de algo diferente... Aquí, cada personaje tiene su tema musical. Y es también un instrumento de música que sirve a mi escritura. En este sentido, juego mucho con las armonías y el contrapunto. Opero una musicalidad [*sic*] que debe reforzar tanto la fábula como la realidad. Era necesario a causa de las dificultades inherentes a los filmes que describen un viaje. Yo represento el recorrido de tres seres que amalgaman todos los defectos humanos. Debo depurar este viaje. Y necesito *crescendos* y «efectos teatrales» que sean coherentes con el espíritu general de la obra. Entonces, la música adquiere una importancia capital» (*Conversations avec Sergio Leone*, pág. 129).

Durante la grabación del tema de la armónica de *Hasta que llegó su hora*, asociado al personaje casi mudo del vengador interpretado por Charles Bronson, cuyo mote es Armonica, Leone declara que casi estrangula al instrumentista para conseguir determinado sonido. «Para obtener esa queja dolorosa que era el tema de Bronson, estuve apretándole la garganta al músico. [...] Éste estaba a punto de ahogarse, con los ojos desorbitados, llorando: un poco más y le estrangulo de veras. Pero el resultado es formidable». El sonido plañidero de la guitarra de Ry Cooder, en *Paris Texas* de Wim Wenders ¿es un eco de este precedente?

La personificación de temas musicales, que Leone llevó más lejos y de manera mucho más consiente de lo que el cine americano jamás había osado hacer, está reforzado por cierto número de opciones muy firmes: por ejemplo, el recurso a ciertas fuentes musicales hasta entonces utilizadas con prudencia, como la voz femenina vocalizada o el silbido, simbólicamente percibido como masculino, aunque en sentido estricto, el silbido es neutro. Así, Leone se atribuye la invención de ese personaje silbador, en su primer *western*, *Por un puñado de dólares* (Per un pugno di dollari, 1964). Cuando conoció a Morricone, le pidió poder escuchar diferentes producciones del compositor. Se encontró con una canción escrita siete años atrás para un bajo americano. La voz del cantante no le gustaba, así que tuvo la idea de hacer que buscaran la grabación que contenía sólo la parte instrumental y que la sustituyeran por un silbido. Encargó a Morricone que encontrara al silbador: «Este silbador estará en los créditos iniciales de todas mis películas y en las de muchos otros. Se hará muy rico» (*op.cit.*, pág. 94). Esta anécdota es muy simbólica, ya que coloca a una voz y a un texto sobrentendido como origen de esta revolución en la música cinematográfica.

El concepto de Leone, que consiste en hacer patente la música, sin dudar en hacer patente quién la emite (un silbador es algo más que un instrumento, es un personaje), sólo podía aparecer en una tradición espectacular específica, la tradición italiana, en la que se pueden efectuar los efectos dramáticos (cambio de iluminación «a la vista» en Fellini, interpelaciones al público y puesta en evidencia de efectos narrativos en Scola, etc.) sin que éstos sean anulados o distanciados. En otras tradiciones, por el contrario, se pretende que los medios se desvanezcan en el propio efecto que producen: el «teatro invisible» de Bayreuth, sobre el que el cine hollywoodiense ha calcado ampliamente su concepción musical, no podría haber sido imaginado en Italia.

LYNCH, David (*cineasta americano, 1947*)

En su primer largometraje, *Cabeza borradora* (1977), David Lynch ya evidencia un concepto musical completamente constituido y en pleno acuerdo con su mundo atroz y poético. La música, en su obra, es un hilo de voz que canta una trémula melodía en el abismo; es un ritmo «jazzístico», exteriormente movido (en el caso de este filme, tomado de discos de órgano de Fats Waller) pero que toma, en este universo de misterio, de horror y poesía, una resonancia particular, que de algún modo representa al pequeño ser vivo, al «homúnculo» en una noche inmensa llena de vacío. Para *El hombre elefante*, John Morris le escribe una soberbia partitura, alternativamente melodramática y cándida, que a veces evoca la melancolía de un Nino Rota. Pero es en un cuarto largometraje cuando Lynch tiene la suerte de [illegible] al compositor que servirá plenamente a esta poética: Angelo Badalamenti. Éste escribe tan bien un *slow* lento (susceptible de sonar como un [illegible] que traduce la identidad del amor humano y de lo sagrado) como para crear una atmósfera jazzística que, en *Twin Peaks* (1989-1990), resulta [illegible] al ser asociada con imágenes de naturaleza y bosque. Los temas principales que el compositor ha escrito para esta serie televisiva tienen el adecuado e inimitable tono dulzón, poética y líricamente socarrón, que mezcla lo [illegible] con lo amenazador.

En *Corazón salvaje* (1990) Lynch (que lo «estructura todo por contraste», como hemos intentado mostrar en una monografía) disfruta al [illegible] estilos musicales en violentas antítesis, y encaramarse al púlpito de la [illegible] música de modo abrupto. Tal vez a imitación de ciertos filmes de Godard ([illegible] que él aprecia *Banda aparte* [Bande à part, 1964], entre otras), pero en [illegible] estilo más cómico, enfrenta la introducción orquestal opulenta y lírica del [illegible] Strauss *Im Abendrot* con la letra de Eichendorff, con el rítmico martilleo [illegible] *rock* del grupo Powermad y las canciones *blues*. Algunos críticos ven en [illegible] parodia o segundas intenciones; al contrario, nosotros vemos la expresión de una sensibilidad generosa, que no se cierra ante ninguna música ni ante ninguna expresión del mundo.

MCLAREN, Norman (*cineasta canadiense, 1914*)

Entrevistado en 1983 sobre el tema «¿Cómo llegó usted al cine?» el gran cineasta canadiense de animación, autor de *Blinkity Blank* (1955) o *Synchromie* (1971) respondía: «Escuchando música en la radio, a veces cerraba los ojos y veía la música en forma de figuras, formas y colores, que se movían y danzaban. Sin embargo, ello me desconcertaba, al preguntarme cómo hacer que se materializaran a los ojos de otros. Al ver el filme de Oskar Fischinger *Rapsodia húngara n. 5* [1929] comprendí inmediatamente que el cine podía hacerlo» (citado por François Thomas en «McLaren ou la musique des sphères» *Positif*, n. 316, junio, 1987).

Contrariamente a la opinión del autor del interesante artículo en que se citan estas declaraciones, no nos parece juicioso interpretar tales afirmaciones en el sentido de la búsqueda de una «relación necesaria entre imagen y música, excluyendo la palabra y el ruido». En realidad, para McLaren se trata de recrear imágenes mentales desencadenadas por la audición de la música, y no de crear un puente entre ambos dominios. Un puente que, de todos modos, existe automáticamente, y casi impersonalmente, por los efectos de síncresis. Si la música permanece presente en estos filmes, es como punto de apoyo rítmico y elemento generador. Incluso cuando —el caso límite— McLaren obtiene música al dibujar directamente sobre la banda óptica sonora y nos muestra juntas la «causa» visual y el «efecto» sonoro en perfecta sincronía, aun así el sonido continúa siendo percibido como la causa de lo que vemos.

Como el director neozelandés Len Lye, que le ha precedido en determinadas investigaciones, McLaren a menudo trabaja sobre piezas de *jazz*, sirviéndose de cambios de colores para subrayar la forma musical, sus estribillos y modulaciones. Por supuesto, algunos de sus filmes pueden prestarse a una crítica «unitarista» que, no sin razón, vería en ellos lo contrario de lo que pretenden ser: una ilustración de la música, análoga al ballet (*Pas de deux*, 1968), y no la creación de una música para los ojos. Pero lo esencial es que sean una fuente de deleite, a poco que admitamos de una vez por todas que un filme acabado es un conjunto del que no es lícito separar el más mínimo elemento, como ocurre a menudo con la música preexistente.

MALICK, Terence *(cineasta americano, 1945)*

Uno de los más grandes directores americanos contemporáneos presenta la particularidad de no haber rodado más que dos largometrajes extraordinarios, en los que se mezclan el horror, la naturaleza, la belleza y la compasión por la miseria humana: *Malas tierras* (Badlands, 1974) y *Días del cielo* (Days of Heaven, 1978). En estos filmes, la imbricación de la música cuidadosamente elegida o compuesta en unas tonalidades a la vez religiosas e infantiles, con los otros elementos del filme, como el ritmo de montaje, los ruidos de la naturaleza y una sorprendente utilización del fuera de campo en la historia (en ambos casos, la de una adolescente, lírica y cándida a la vez, compañera o hermana de los protagonistas, que no interviene en los acontecimientos) es de una belleza estremecedora.

El caso de *Días del cielo*, relato trágico de lo ocurrido entre un obrero agrícola, su amiga, a la que ha hecho pasar por su hermana, y el joven propietario enfermo con el que ésta se casa por interés, resulta ejemplar en cuanto a la complejidad y el equívoco de la música cinematográfica.

Para *Malas tierras*, excelentemente definida por Michel Sineux como «pesadilla de dulzura» (*Positif*, n. 170, junio de 1975), el realizador había utilizado, como contrapunto de una historia de asesinatos en serie, piezas infantiles y pedagógicas de Carl Orf, la *Música poética*, así como extractos de *Tres fragmentos en formas de pera* de Satie, que encarnan el país mágico y nostálgico en el que la chica que acompaña al asesino quisiera refugiarse. Malick afirma haber concebido su filme como un cuento de hadas, en el que desea que el espectador guarde cierta distancia con respecto a los personajes.

Fascinado por el breve movimiento *Aquarium* del *Carnaval de los animales* de Saint-Saëns, especie de coro desgarrador de dulzura y nostalgia mágicamente adornada con guirnaldas cromáticas para dos pianos, Malick solicitó a Ennio Morricone, para *Días del cielo*, que escribiera una pieza inspirada en este movimiento, que sería un plagio sutil: el mismo ritmo, movimientos melódicos idénticos pero invertidos, subrayando el estilo de coro religioso pero atenuando su lado miniaturista con la orquestación, más densa que en el original. La fuerza de este coro procede de que se utiliza para puntuar un filme hecho de un amasijo de sensaciones menudas y atrapadas al vuelo, fugitivas y finas a la vez gestos de trabajadores agrícolas, crujidos de insectos, el crepitar del fuego, el trajín del heno, diálogos íntimos y la voz fuera de campo y alucinada de la hermana del protagonista. De golpe, el tema de Morricone nos eleva a una altura cósmica sobre estas miniaturas sensoriales y sobre los dramas y sufrimientos narrados de un modo extrañamente fragmentado y púdico, como una mirada de compasión impotente. En otros momentos, la música de Morricone desborda una sentimentalidad estandarizada, que parece «banalizar» el filme.

¿Qué ocurrió realmente? Totalmente seducido por el original, Malick suplicó al compositor, según éste último, que le dejara utilizar en el mismo filme la música de Saint-Saëns, que se oye especialmente en los créditos iniciales. De repente, cuando unos quince minutos más tarde interviene por primera vez el tema de Morricone (en ocasión de una escena de plegaria nocturna), aparece como lo que es, un disfraz de la música oída previamente, su asombrosa perversión. También de repente, el carácter aproximativo y masivo de la escritura de Morricone reaparece: allí donde las armonías de Saint-Saëns son de una profunda lógica, las de Morricone se revelan confusas, arbitrarias, manchadas. Y nos molesta un poco que a la fina textura del *Aquarium* le sustituya una pasta más espesa y desmostrativa, una expresividad más expansiva y de una sencillez muy italiana, mientras que el patetismo de la música de Saint-Saëns (como hemos visto en nuestra obra *Le Poème symphonique et la musique à programme*) ésta ligado a la constricción de su escritura por los lazos a los que voluntariamente se ha encadenado el compositor (ese canto del «alma cautiva», del que habla Claudel en *Le Soulier de satin*).

Pero aquí sale a la luz toda la complejidad del tema que estamos tratando: de un modo evidentemente inesperado al principio, la música de Morricone adquiere al mismo tiempo, al intervenir, una dimensión nostálgica y patética suplementaria, simplemente por ser una versión degradada, recargada, alusiva, de un original auténtico que el filme nos permite escuchar. Malick vuelve a recurrir, más adelante, a Saint-Saëns colocando su música en momentos del filme en que a nadie se la habría ocurrido utilizarla, por ejemplo, en imágenes de transición, desnudas de toda la poesía miniaturista que se despliega en otras partes, así como de toda implicación emocional precisa: la salida de un tren...

Esta nostalgia de la que el tema de Morricone es portador, en tanto que eco y reflejo debilitado, incrementa y alimenta el patetismo de la obra. Nos hallamos ante una constante ambigüedad sobre el sentido de la música, porque todo el filme, mediante sutiles desfases pacientemente buscados entre elementos —el tono cósmico y bíblico de la joven narradora, la duración cotidiana de las acciones— es por sí mismo profundamente ambiguo. En lo que respecta a nuestra emoción, al no poder disociar los elementos que constituyen la obra y retirar la música de Morricone y olvidar el efecto que ésta proyecta sobre las imágenes, no podemos afirmar que su valor intrínseco esté ahí casualmente. A propósito de este efecto, a menudo hemos constatado la ilusión del «valor añadido»: un elemento percibido conscientemente por el crítico o el teórico como redundante, sobreexpresivo, inútilmente demostrativo o simplemente plano, en relación con lo que creemos ver (como en el caso de la música sentimental de Morricone en ciertas escenas), en realidad es a menudo, en el plano de la impresión global, totalmente determinante, cocreador de un sentido que nos parece que se podría lograr naturalmente sin él.

Murch, Walter (*cineasta, montador y diseñador de sonido, 1942*)

Walter Murch no se presenta como compositor, pero su trabajo como montador, coguionista y diseñador del sonido de películas como *THX 1138* (1970) de George Lucas y *La conversación* (1974) de Coppola, así como de *American Graffiti* y *Apocalypse now*, ha sido fundamental a la hora de crear la estética sonora y musical del cine moderno.

En especial, *La conversación*, una obra magistral, reposa al principio sobre la idea de una conversación en apariencia anodina y lánguida entre una mujer casada y su amante, que se pasean por San Francisco, entre la multitud. El protagonista, un detective especializado, contratado para grabar esa conversación (Gene Hackman) escucha y reescucha ésta, hasta perderse y proyectarse en ella completamente. La fuerza del filme consiste en hacernos escuchar esta interminable conversación, siempre la misma, y crear cierto vértigo por el hecho de que Hackman se aplica cada frase a sí mismo, frases que adquieren un sentido diferente según el momento y el contexto en el que son reescuchadas. Las inflexiones del texto y su sentido oculto se revelan poco a poco, hasta un basculamiento final que cambia todas nuestras interpretaciones, por un simple desplazamiento de acento de una palabra a otra. Gracias a la concepción de Coppola y de Walter Murch, y al montaje y arte sonoro de este último, *La conversación* consigue, como pocos filmes, que la palabra se convierta en soporte de variaciones de naturaleza musical.

Al principio, volvemos a escuchar las mismas frases, exactamente las mismas entonaciones del hombre y de la mujer grabadas en la cinta, tal como las emite el magnetófono; pero las imágenes sobre las que éstas resuenan varían constantemente, como diferentes iluminaciones, formando una especie de pasacalle. Como dice Murch, «uno de los principios del filme consistía en dar a la cinta [de la conversación grabada] a la vez un valor musical y un valor de diálogo, para los interiores internos de algunos de los personajes» (*Positif*, n. 355, enero de 1989). Así ocurre varias veces con una frase que la mujer pronuncia refiriéndose a un vagabundo que duerme en un banco: «Oh mira... es terrible. Este hombre también fue niño, y ahora está solo y tiene frío.» Cuando la cinta gira sola en un magnetófono y Gene Hackman, fatigado al final de una velada, se estira en su *estudio*, es a él, pobre ser solitario, a quien aplicamos estas palabras. Nuestra propia escucha se vuelve conscientemente proyectiva. Al mismo tiempo, el hecho, muy raro en el cine, de volver a oír literalmente una frase grabada debilita el valor semántico, y pone de relieve la curva de la entonación, la palabra por sí misma, su ritmo, según el principio que Pierre Schaeffer bautizó como «surco cerrado». Ello se refuerza por el hecho de que la conversación ha sido grabada con un fondo musical (percusión) creado por músicos de la calle, que tocaban en la plaza en la que había tenido lugar la grabación.

Murnau, Friedrich Wilhelm (*cineasta alemán, 1888-1931*)

Uno de los mayores cineastas del mundo, que subtituló su *Nosferatu* (1922) como *Una sinfonía del horror* y su obra maestra *Amanecer* (1927) como *A song* *for two humans*, se refería claramente a la música en la descripción de su proyecto estético ideal. Ciertamente, lo hacía mediante un rodeo por la arquitectura, pero precisando claramente que se trataba de «la arquitectura fluida de los cuerpos cuya sangre late por las venas, a través de un espacio móvil; se trata del juego de líneas que suben y bajan, se disuelven, del choque de superficies, de la excitación y de su contrario —la quietud—, de la construcción y de su desmoronamiento, de la formación y de la destrucción de una vida que hasta el momento ha sido apenas sospechada; así, se trata de una sinfonía [*sic*] que sale de la melodía de los cuerpos y del ritmo del espacio, es el *juego del movimiento puro* [subrayado por Murnau] que fluye y brota. Podemos crear todo eso con una cámara que finalmente se desmaterializa» (citado por Lotte Eisner en *Murnau*, pág. 92). Así se expresaba el director en 1922-1923.

El guionista de varios de sus filmes, Carl Mayer, trabajaba y escribía en el mismo sentido. Así, en *Amanecer*, mientras la joven pareja que viene del campo se reconcilia, tras la tentativa del esposo de matar a su mujer, y vive un momento de felicidad extática en un restaurante de la gran ciudad, Mayer escribe, en su estilo habitual, que puede parecer lírico pero ya es también una planificación visual, una escena que llama a la sobreimpresión.

> «Con un trucaje, los violines de la orquesta parecen volverse beatamente [*sic*] delicados:
> Plano sobre
> ambos: están sentados. Unidos ante la cámara,
> con los ojos beatamente entreabiertos.
> Mientras todo el fondo se vuelve beata y
> dulcemente delicado.
> ¡Y entonces...!
> ¿Se sobreimpresionan las escalas celestes?
> ¡En efecto!
> Y los ángeles se deslizan hacia abajo.
> Con violines y más violines.
> Planeando sobre este jardín.
> En corro por encima de la pareja
> tocando dulcemente el violín, etc.».[14]

Es interesante comparar esta escena con la traducción visual ligeramente diferente hecha por Murnau. Sin embargo, este director también sabe obtener, en otros momentos del filme, una sobreimpresión rítmica, que es un procedimiento musical habitual en el cine mudo, sin hacer uso de trucos ni de la irrealidad, sino simplemente dirigiendo de manera precisa los desplazamientos de los figurantes y de los automóviles alrededor de los protagonistas, cuando éstos están en la gran plaza.

El viaje del tranvía desde el campo hasta la ciudad, obra maestra de continuidad cinematográfica análoga a una transición orquestal como Wagner intentó hacer en varios de sus «cambios de cuadro», no es, sin embargo, continuo para la vista, porque continúa recurriendo al montaje: supone una música de acompañamiento destinada a asegurar la continuidad del movimiento, mientras que en el cine sonoro, el motor del tranvía bastaría para hacerla sensible.

La sinfonía como composición de simultaneidades, como combinación y coordinación de diferentes ritmos, unidad y orden global en la multiplicidad, puesta de relieve o creación de un movimiento general en la aparente disparidad de los trayectos y movimientos múltiples: esto es lo que *Amanecer* intenta conseguir con éxito, sirviéndose de todos los medios posibles (por ejemplo, concibiendo con Rochus Gliese los grandes decorados de la estación o del café con vitrinas de cristal, que permiten ver a través de ellas las evoluciones de la multitud, cuidadosamente orquestadas. El final de *Luces de la ciudad* (1931) de Chaplin —intercambio de miradas entre la ciega y su salvador, mientras detrás del vagabundo la multitud de figurantes circula inexorablemente, con un ritmo calculado— es también uno de los grandes logros de la sinfonía cinematográfica urbana, sueño que siempre perseguirá el cine, hasta *Blade Runner*, en la que ciertos momentos están a la altura de esta ambición.

OPHULS, Max (*cineasta francés de origen alemán, 1902-1957*)

Para la mirada y en el corazón de un gran número de personas —entre las que nos encontramos— tres de los filmes de Max Ophuls constituyen tres momentos álgidos del cine: *Carta de una desconocida*, *La Maison Tellier* (episodio central de un tríptico titulado *Le Plaisir*) y *Madame de...* En cada uno de ellos la música (debida respectivamente a Daniele Amfitheatrof, a arreglos de Mozart, Béranger, Yvain y Offenbach, y a Georges Van Parys a partir de un vals de Oscar Strauss) desempeña un papel capital, ya que encarna ese movimiento envolvente, ese oleaje que coge y recoge a los personajes y al espectador, y los empuja de escena en escena en un torbellino de emociones. Estos tres filmes se basan también en la circulación de un tema musical, asociado a la profesión de pianista del protagonista, explícitamente presente en el interior de la propia acción (la canción de Béranger), o presente sólo en la partitura, circulación que es eco de otras circulaciones y ecos, de sentimientos y de objetos (un par de pendientes en *Madame de...*). Pocos realizadores han concedido tanta importancia al movimiento de la música ni habrán hecho tan poco para resistirse a él, ni habrán sido tan recompensados por ello.

---

[14] En *Murnau*, *op. cit.*, pág. 165.

PELECHIAN, Arthur (*cineasta armenio, 1938*)

Este cineasta armenio ha sido recientemente descubierto en Francia por el público, como uno de los más grandes. Se puede definir sus películas como lo que vulgarmente se llaman filmes de montaje: en efecto se trata de obras sin palabras, construidas alrededor de un tema (la traición de la esperanza revolucionaria, la masacre de animales del planeta, Armenia entre tradición y modernidad), en los que combina elementos de imágenes rodadas especialmente por él, en la realidad, con otras seleccionadas de documentales y archivos. Pelechian consigue la cuadratura del círculo que consiste en crear una auténtica continuidad rítmica entre las imágenes, continuidad que no es ni una ilusión creada por la presencia del acompañamiento musical, ni el resultado de un *collage* mecánico de ritmos controlados metronómicamente. Para ello, el director rechaza la sobreimpresión, método cuya frecuencia en el cine mudo ya hemos visto y que Coppola también recuperó exitosamente al principio de *Apocalypse now*.

Arthur Pelechian parece haber encontrado el secreto de lo que pocos directores (incluidos algunos de los que mejor lo han teorizado) han conseguido: dominar el montaje de las imágenes, que en principio es un efecto de discontinuidad, hasta el punto de que toda la energía y el movimiento contenidos en un plano pueden transferirse íntegramente, sin ruptura al próximo plano. Así, se consigue la misma continuidad de movimiento que posee naturalmente la música.

Sabemos que el cine utiliza corrientemente, tanto para documentales como para filmes de ficción, procedimientos de montaje tales como el «raccord de movimiento», que le permite conservar la sensación de un desplazamiento que sigue de un plano al otro aunque sean poco más que una clavija. Parar netamente el curso de este movimiento es, por supuesto, un efecto rítmico que posee cierta fuerza, a condición de que este movimiento se establezca previamente, y que se haya creado entre los planos una expectativa, el sentido de ese continuo energético.

La conciencia visual especialmente aguda de Pelechian, su atención extremadamente desarrollada para todo lo que es dinámico en un plano (trátese del encuadre, de la composición de la imagen, de las direcciones y movimientos de objetos o de personajes, de efectos de *zoom* o de cámara, hasta el temblor del cuadro) le han ayudado a encontrar nuevos principios de montaje.

Al mismo tiempo, Pelechian lleva a cabo el sueño de todos los «transmutadores» cinematográficos que invocan un modelo musical: dar la impresión de una abolición de la distinción entre concreto y abstracto. Sus extraordinarias imágenes de ganaderos armenios transportando en brazos el cuerpo de sus corderos por cascadas furiosas o pendientes, parecen íntegramente utilizadas por su valor plástico y dinámico, sin que la dimensión figurativa que conservan bloquee o detenga la mirada. Otras películas que pretendían la misma transmutación (*Le Territoire des autres* [1970], de François Bel y Gérard Vienne), en comparación, muestran su carácter yuxtapuesto y estático, sin movimiento conductor.

Sin embargo, para mostrarnos que el cine más puro también está constituido a base de procedimientos, Pelechian utiliza uno de ellos, que consiste en apropiarse de la música más elemental posible, y la más estereotipada (*Las cuatro estaciones* de Vivaldi o un coro de *Requiem* clásico) de modo que ésta pueda unir el flujo de las imágenes en una especie de «marcar el compás», sin llamar la atención sobre sí misma por su novedad o su originalidad. Exactamente como en el cine mudo, cuyo arte Pelechian recupera y cuyas más bellas utopías realiza, añadiéndoles la exactitud rítmica de la cronografía (es decir, del tiempo fijado gracias al cine sonoro), su arte parece necesitar una música simple y redundante.

Así pues, la extraordinaria vitalidad de su mirada parece apoyarse sobre la banalidad musical. Por ejemplo, sobre la tempestad del verano de *Las cuatro estaciones*, fragmento conocido donde los haya, vemos a unos campesinos que bajan por las colinas con enormes gavillas de heno (el encuadre se divierte transformando las pendientes poco empinadas en toboganes). Esta música, más oída que escuchaba, que se mezcla con ruidos reales, no sólo presta su base rítmica para envolver y estructurar el montaje, sino que también aporta parcialmente su estructura armónica y melódica.

Contrariamente a otros directores, sin embargo, Pelechian tiene en cuenta, en su montaje visual, tanto la necesidad de una forma cadencial como la de una anchura, cosa que se evidencia por el modo en que recurre a repeticiones literales de plano, haciendo uso de llamadas y rimas.

Habitualmente, la música (y a veces el diálogo o el comentario) palía efectivamente un fallo del montaje cinematográfico, montaje que en general no posee el carácter de necesidad ineluctable. El sistema de la música occidental, con sus repeticiones, sus compases, sus idas y venidas entre la tónica y la dominante, su juego de atracciones hacia la fundamental, permite dar la sensación de forma cerrada, circunscrita a una duración, a los planos sucesivos sobre los que está colocada. A menudo, por una ilusión de «valor añadido», la música presta al encadenamiento de imágenes la continuidad de su propia curva armónica y cadencial. En la obra de Pelechian, gracias a un sistema de repeticiones y de montaje desfasado (una imagen se separa la que debería seguirla por otra, que se interpone entre ambas) no estamos lejos de hallar para el ojo algo parecido a esa necesidad global. La justa crítica de Mitry a esos filmes que apelan a ser música pero que podemos proyectar en orden inverso, de fin a principio, sin que cambie nada esencial (veáse su obra *Historia del cine experimental*), no parece que deba aplicarse a la obra de Pelechian, que además es de una gran belleza cósmica.

PENN, Arthur *(cineasta americano, Filadelfia, 1922)*

Este director, que se hizo popular en 1967 por el éxito mundial de *Bonny y Clyde* (Bonnie and Clyde), balada sangrienta de dos gángsters de los años veinte interpretados por Warren Beatty y Faye Dunaway, que puntúa una música de banjo y de violín *folk* alerta y chirriante firmada por Charles Strouse, merece figurar en este panorama, no sólo porque haya dedicado a la canción protesta y a la cultura *hippie* un filme titulado *El restaurante de Alice* (1969), completamente basado en una balada cantada y recitada por Arlo Guthrie, hijo del cantante progresista Woody Guthrie, que es el intérprete, sino también porque posee un maravilloso sentido de la forma cinematográfica como «balada». Tanto en un *western* humanista como *Pequeño gran hombre* (Little Big Man, 1970) como en una crónica de los años sesenta como *Georgia* (Four Friends, 1982), su relajación en el relato y su arte de hacer durar una escena son una fuente de un encanto musical específico. A Penn le gusta un montaje muy contrastado entre el ritmo de la interpretación de los actores (y a menudo sobreactuado, muy *actor's studio*) y la imprevisible duración de los planos. En su obra, palabras, montaje~~ y música entrechocan y a veces~~ se «contradicen» —al menos en el plano de la sensación inmediata— para crear un juego de tensiones, que contribuye a dar al conjunto de una escena un tiempo muy vivo. Por ejemplo, en *Bonnie y Clyde* escuchamos con frecuencia intervenciones *presto* de banjo sobre imágenes estáticas, que crean una especie de polirritmia inmediata. Inversamente, en *Georgia* encontramos momentos de música muy estirados e inmóviles (debidos a Elizabeth Swados) sobre imágenes agitadas, en un trabajo rítmico extremadamente preciso. Ésta es la ocasión para recordar aquí que muchos montadores —en este caso Dede Allen, en varios filmes de Arthur Penn— son susceptibles de ser, a la vez, los jefes de orquesta y los instrumentistas en complicidad con el director, ya que contribuyen a definir su ritmo y su musicalidad.

POWELL, Michael (*cineasta británico, 1905-1992*)

Aunque esta obra haya decidido saltarse el vasto campo de la comedia musical, es preciso citar al menos a uno de los autores que más ha influido en este terreno y en la propia idea de cine musical, el inglés Michael Powell, que no es sólo el autor del filme de culto morboso *El fotógrafo del pánico* (Peeping Tom, 1959). A partir del éxito internacional de *Las zapatillas rojas* (The red shoes, 1948) de Michael Powell y Emeric Pressburger basado en una obra de Andersen, en la que Moira Shearer baila un ballet de catorce minutos sobre una música de Brian Easdale, los americanos, como desafío, darán carta blanca al gran número de ballet «impresionista», sin palabras, de *Un americano en París* (producida por Arthur Freed y dirigida por Minnelli en 1951). Aunque, de hecho, el filme de ballet más largo continúa siendo *Fantasía* de Walt Disney.

Admirado por Scorsese y Coppola entre otros —*New York, New York* (1977), del primero y *Corazonada* (1982), del segundo, deben mucho a su investigación—, este cineasta, que estuvo trabajando en tándem con Pressburger durante bastante tiempo, poseía ideas globales sobre un cine de estudio en el que el color y la música están estudiados para integrarse en un conjunto ostensiblemente artificial. La primera ilustración de esta concepción se halla en el melodrama *Narciso negro* (Black Narcisus, 1947). *Los cuentos de Hoffmann* (Tales of Hoffmann, 1951), basada en la obra inacabada de Offenbach, tendrán igualmente una gran resonancia. El hermoso *Frankenstein de Mary Shelley* (1994) de Kenneth Branagh, producido por Coppola, puede ser considerado como una renovación de esta tendencia: la recreación del mundo en el estudio (en el que han sido realizados no sólo el interior del castillo de Frankenstein, sino también la ciudad de Ingolstadt y la escena final en el banco de hielo), va a la par con la utilización abundante y a veces ininterrumpida de una música narrativa escrita por Patrick Doyle, que contribuye a crear un espacio a la vez cinematográfico y estilizado, en la filación de Michael Powell.

PREMINGER, Otto (*cineasta americano de origen austríaco, 1904-1986*)

Este cineasta emigrado a los Estados Unidos no es solamente un gran director, sino que también ha hecho mucho por modernizar la música cinematográfica y abrir las puertas a grandes artistas negros: cantantes (en la versión *black* de *Carmen*, titulada *Carmen Jones* [1954]) o compositores, como Herbie Hancock en *El hombre del brazo de oro* (1955) y Duke Ellington en *Anatomía de un asesinato* (Anatomy of a murder, 1959), al mismo tiempo que luchaba contra los tabúes del cine.

Su versión de *Carmen* tiene una puesta en escena extremadamente sobria, abrupta, desnuda, ciertamente dictada por el módico presupuesto (cuatro semanas de rodaje, por supuesto en *playback*), pero al mismo tiempo brutal y muy sensual, cercana al drama pasional y dominada por el arte de un gran director de actores, discípulo de Max Reinhardt: «La idea —cuenta el director— era realizar un filme dramático con música, más que rodar un filme musical convencional». Preminger (que también rodó un *Porgy y Bess* [Porgy and Bess, 1959]), estaba orgulloso de presentarse como constante descubridor de nuevos talentos. Así ocurrió con la música. Hablando de *Anatomía de un asesinato*, relato de un proceso de pretendía eliminar tabúes en la aproximación a ciertos temas sexuales, Preminger escribe: «Yo estaba muy contento con la presencia de Duke Ellington en el plató. Al observar la progresión del rodaje, al asistir a la proyección de los *rushes*, al discutir cotidianamente de música, el compositor se iba convirtiendo en parte integrante del filme. Por supuesto, un método así descarta a compositores demasiado conocidos o demasiados solicitados que no pueden consagrar tanto tiempo a un solo filme. Por eso, en la mayoría de mis películas he escogido a recién llegados a la profesión de compositor cinematográfico: Herschel B. Gilbert para *The Moon is blue* (1953), Elmer Bernstein para *El hombre del brazo de oro*, Ernest Gold para *Exodo* y Jerry Goldsmith para *Primera victoria* (In Harm's Way, 1965)» (*Autobiographie*, pág. 169).

RAY, Satyajit (*cineasta indio, 1921-1992*)

«Si ya no trabajo —decía Ray— con compositores profesionales, se debe a que yo mismo tengo demasiadas ideas musicales y a que los compositores, naturalmente, no les gusta que se les diga qué tienen que hacer» (*Écrits sur le cinéma*, pág. 81).

Este gran director del cine mundial nos importa aquí por partida doble: porque él mismo compuso la música de buena parte de sus filmes y, por otra parte, porque entre éstos (del que no es compositor) está el universalmente admirado *Jalsaghan*. Además, Ray solía hacerlo todo por sí mismo, incluida la fotografía y el montaje.

Es preciso tener en cuenta el contexto del cine popular indio de los años cuarenta a setenta, centrado en la música y el baile, un género en contacto directo con el disco y la radio, de manera que Ray tuvo menos dificultades que en otras películas para convencer a los distribuidores de que le dieran medios para tratar este tema (un maharajá que se arruina con fiestas musicales en su palacio en decadencia).

En un artículo de 1967 acerca de las razones de la importante presencia de canciones en los filmes indios, en respuesta a frecuentes preguntas de occidentales a este respecto, Satyajit Ray nos explica que sin duda no se debe a que a sus compatriotas les guste más el canto que a los italianos o a los americanos, sino porque, debido a la ausencia, en la mayor parte de su país, de circos, conciertos y teatros, la necesidad —universal— de espectáculos con canto y danza se satisface con ese entretenimiento barato que ha sido el cine durante mucho tiempo, con ese «cajón de sastre de distracciones populares en un solo espectáculo». Posteriormente, el desarrollo de la televisión en la India ha transferido esta función a la pequeña pantalla pero, como las cadenas de televisión retransmiten muchos filmes, el fenómeno continúa.

Aunque Ray, por su lado, no deseaba introducir canciones en sus propias obras (aunque haya realizado en este caso un filme musical), tampoco se rebela contra la interpretación intelectualizante de los occidentales que ven en su presencia, en el seno de la acción, un elemento de «distanciamiento brechtiano», de «estilización completamente en la tradición no realista del arte indio». También destaca la libertad con la que se tratada la coreografía de las canciones. «No es extraño ver cómo cada uno de los versos de una estrofa se canta sobre un fondo diferente».

Jalsaghan, uno de los más bellos filmes que jamás se hayan realizado sobre un tema tan eminentemente cinematográfico como la decadencia, obtiene su fuerza de haber sabido encontrar e hilvanar una sorprendente metáfora visual, curiosamente similar a la de la «bola de derribo» del filme realizado por Fellini veinte años después, *Ensayo de orquesta*: gran lámpara del salón de música, lámpara que vemos sucesivamente encendida, luego apagada y cubierta de telarañas, etc. Durante los créditos iniciales, la cámara muestra esta gran lámpara de salón, mientras resuena una precipitada música de cítara (escrita por Ustad Vilayat Khan) alrededor de una nota de pedal. A medida que progresan los créditos iniciales, la cámara se acerca a la lámpara, que se ve cada vez más desde abajo y va invadiendo la pantalla, de modo similar a la masa sonora de la propia música, como si contuviera en su masa todas las pequeñas notas trémulas, y al mismo tiempo representara la unidad que abraza en su seno a toda esa abundancia.

En muchas de las escenas de *Jalsaghan*, como los *flash back*, la música parece abolir el tiempo real y desbordar el presente, aunque los momentos se sucedan sin que veamos empezar o acabar la música. Este filme encadena música sobre música, en una larga cinta de indolencia.

La primera sensación de interrupción la aporta el motor de un grupo electrógeno instalado por un vecino del príncipe, ruido que obliga a un anciano intérprete de cítara a pararse. El plano en el que se oye el *staccato* regular del generador, con exclusión de cualquier otro sonido, en el bello y puro paisaje que envuelve al palacio, figura entre las imágenes más impresionantes de la obra. El protagonista sigue dando fiestas musicales y fuegos de artificio, pero el obsesivo y perseguidor ruido siempre está ahí, tras la belleza de la música, listo para resurgir.

La particular duración de *Jalsaghan*, por lo menos para un oído formado en la música occidental, da la sensación de estar en todo momento ante una música potencialmente infinita: al oír una simple frase sacada de un *alap* (frase introductoria que enuncia poco a poco las notas del modo), o algunos minutos de un *gat* (desarrollo rítmico que sigue al *alap*), no reconocemos nada que asigne a la frase musical un final a corto término, una «cadencia», así, bastan algunos segundos para evocar el movimiento perpetuo. Por otra parte, el principio de la música tradicional india quiere que un tono adoptado —un *raga*— se conserve durante toda la pieza, sin modulaciones. No se deja de repetir la fundamental durante largos minutos, lo que le da a nuestro oído, un carácter obsesivo y estable, como inmóvil (ya que el movimento se traduce en nuestra cultura occidental por una música modulante, cosa bien conocida por Satyajit Ray).

En otro momento, una asmática-fanfarria toca varios temas no lejos del palacio, especialmente la famosa *Marcha del coronel Bogey*, mundialmente famosa por *El puente sobre el rio Kwai*. Lo que resulta importante en esta fanfarria occidental, por el efecto de contraste que produce con el mundo musical intemporal en el que vive el protagonista, es que la oímos a distancia y ligeramente mal tocada, con algunas notas falsas, pero sin llegar en absoluto a la caricatura. Cada instrumento se oye por separado, lo que da una impresión de conjunto bamboleante poco soldada, mientras que los sonidos de la música india se funden unos con otros. Una vez más, el cine utiliza estos choques musicales con una gran fuerza, ya que los detalles más mínimos de ejecución y de grabación pueden volverse significativos en la pantalla.

Más tarde, cuando el protagonista mira la lámpara del gran salón invadido por telarañas y la hace tintinear con su bastón, la música vuelve a desencadenarse en la immensa habitación vacía. Diversas piezas con diferentes pasos (instrumentos melódicos, tablas, cantante) suenan y se suceden como extractos de todas las sesiones de música que se han desarrollado en aquel lugar, mientras que Satyajit Ray no filma más que el lugar desierto. Como Marguerite Duras en *India Song* (1975) y *Son nom de Venisse dans Calcutta désert* (1976), o Terence Daves en *Voces distantes* (1985), Ray filma ese fenómeno misterioso que es el desvanecimiento del sonido. El hecho de que aquí se trate del salón de una embajada, allí del comedor de un apartamento obrero, y allá de un palacio del maharajá, no cambia nada. Se plantea la misma pregunta: esas paredes que han encerrado los más bellos momentos de música y armonía ¿pueden no haberlos retenido, pueden haber dejado que se desvanezcan sin remisión?

REED, Carol (*cineasta inglés, 1906-1976*)

Citamos a este interesante director inglés por un solo filme, mítico y extraño, *El tercer hombre* (1949).

El tercer hombre, adaptado a partir de una novela de Graham Greene, cuenta la historia de un novelista americano, Holly Martins (Joseph Cotten) que, en la Viena de postguerra, durante la ocupación aliada, intenta esclarecer el misterio de la muerte de su amigo Harry Lime (Orson Welles). El novelista se enterará de que su amigo no está muerto, sino que se dedica a un abominable tráfico de penicilina, que causa muertes y malformaciones en recién nacidos. Martins contribuirá a que le descubran y le maten, pero la ex amiga de Harry Lime, intransigente en cuanto a la fidelidad, le volverá la espalda.

La cítara de Anton Karas, única fuente musical del filme, que desgrana diferentes temas lentos o rápidos casi siempre en modo mayor, fue descubierta durante el rodaje, cosa que llevó al director a replantearse completamente la concepción del filme. Desde el principio, el tema principal, denominado «Harry Lime», resuena en los título de créditos iniciales, tal vez los más extraños de la historia del cine: el instrumento está filmado en primerísimo plano de manera que al mismo tiempo que oímos el tema vemos como se juntan o separan las cuerdas sin ver a los dedos que las gobiernan. Las acometidas de las notas están sutilmente desfasadas en relación con los movimientos observados, según la coreografía de casi-sincronismo que ya hemos evocado. ¿Resultaría abusivo decir que este desfase, asociado al apsecto deliberadamente anodino y estúpidamente alegre del ritmo, anuncia ya la decisión adoptada en lo sucesivo: tratar el tema con distanciamiento? No olvidemos que el personaje que interroga es un novelista en busca de un tema, un hombre sarcástico y frío, alcohólico y cerebral. De modo muy extraño, el filme opone un expresionismo visual ostensible (foto contrastada con muchas zonas negras, abundancia de encuadres oblicuos) a la frialdad estudiada del montaje la interpretación de los actores. El filme posee también un modo muy particular y libre, «anempático», de encadenar directamente un fragmento musical con otro, como si las músicas estuvieran en diferentes platinas y se sucedieran según la voluntad de un indiferente director de juego.

Intentando siempre no separar la música del resto, añadamos que la historia se cuenta desde el punto de vista del ocupante. Oímos hablar a los vieneses en alemán sin subtítulos ni doblajes, lo que da al espectador no germanófono la sensación de estar sumergido en un mundo extranjero. Vinculada a Viena y a la presencia obsesiva de su decorado arquitectónico, la música, con su indiferencia, expresa el carácter opaco, cerrado, de una vieja ciudad que, a pesar de los desastres de la guerra, conserva su impenetrabilidad.

El filme empieza con una voz narrativa desenvuelta con un tono de falso documental sobre la división de la ciudad por los aliados. Esta voz, la del novelista, empieza hablando de música: «Yo no conocí la Viena de antes de la guerra, la de Strauss». Como en *La regla del juego* de Renoir (véase más adelante), la música grandiosa y expresiva se da por perdida, ya no queda de ella más que la caricatura.

En la escena en la que Martins llega a Viena, la música peripuesto continúa como si nada, despreocupada, y no se detiene; sólo acaba cuando él está en lo alto de la escalera de la estación, como si la música hubiera llegado al límite de su propio movimiento, y no como si lo exigiera la autoridad del filme, o como si se la obligase a «someterse» a un movimiento exterior a ella.

La volvemos a oír de modo idéntico más adelante, particularmente alerta, mientras Joseph Cotten recorre un cementerio en busca de un posible informador; al principio, el sonido de la ceremonia del entierro se mezcla con la música de Karas.

En el famoso enfrentamiento entre Holly Martins y Harry Lime, en una cabina de la gran noria de Viena en la que ambos están montados, los seres humanos de abajo son vistos como pobres insectos, dando un sentido concreto a la cínica sugerencia de Lime: si pudieras ganar dinero destruyéndolos... Y la ocurrencia final de Lime sobre el reloj de cuco, único producto de la democracia suiza, según él (mientras que el arte italiano habría surgido de los crímenes y horrores del papado y de los Borgia), está puntuada por una irónica intervención de la cítara.

Esta escena encarna visualmente el punto de vista de la propia música: un movimiento circular, indiferente. En suma, la gran noria del Prater es un perfecto equivalente visual de los discos del fonógrafo que, después de *Public enemy*, giran como ruedas anempáticas, mientras se comete un asesinato o se propaga el horror.

¿Qué se puede decir de la identificación abstracta que a menudo se hace entre el personaje de Harry Lime y el tema al que el disco ha dado su nombre? Esta identificación no es evidente. No se da una correlación tan precisa entre la evocación de este personaje dado por muerto durante mucho tiempo y los momentos en los que esa música interviene, correlación que la convertiría en su doble fantasma. Contrariamente a lo que más tarde propondrán Sergio Leone y Ennio Morricone, la personificación de la música es ilusoria. Si representa a un personaje, se trata de sí misma, a la vez monótona (en su timbre y espacio, siempre en primer plano) y caprichosa, con sus cambios de andadura y sus desconcertantes intervenciones.

El llamado tema de Harry Lime, el tema principal, contiene ciertamente un núcleo temático simple, *sol-sol sostenido-la*, fórmula que expresa sencillamente tanto un lamento contenido como esa melancolía que Nino Rota convertirá en uno de los *leitmotive* de *La Dolce Vita*. Pero su discreta melancolía no encuentra ningún apoyo en el seco y altivo Harry Lime, sin debilidades ni ansiedad, que encarna Orson Welles, y que no se parece en nada al «villano» desamparado a lo Hitchcock. Además, la sonoridad folclórica de la cítara tampoco simboliza nada en este traficante americano. El *Harry Lime Theme* es más bien el tema del filme, que contrasta una irónica «mano izquierda» que marca un ritmo de dos tiempos, con una mano derecha cromática y a veces discretamente soñadora. El estilo de Nino Rota consistirá en jugar con esta dualidad mucho más claramente, basándose en Mahler.

Finalmente, esta música propone una paradoja con relación al estereotipo, ¡porque asocia un compás de dos tiempos a la ciudad de Viena! Gilles Deleuze, en su voluntad de sintetizar los problemas del cine en fórmulas simples, reduce toda la música de cine a dos aspectos: el «retornelo» y el «galop» (*La imagen-tiempo*, págs. 127-129). Más allá de esta fórmula, que no hace más que retomar la clásica distinción entre melodía y ritmo, neglige muchas otras dimensiones, deja de lado la figura capital del torbellino, esencial en Ophuls por ejemplo. La música de *El tercer hombre* se define tanto por lo que rechaza ser (clásicamente vienesa: vals, violín) como por lo que aporta (una inagotable capacidad de ligereza e indiferencia).

Así, pues, por una parte *El tercer hombre* reactualiza y renueva, en la posguerra, el arquetipo de la música anempática, y por otra parte, este filme sugiere muchas fórmulas musicales diversas, en relación con el horror. Entre tanto había pasado la Segunda Guerra Mundial, la persecución de los judíos, Auschwitz, la bomba, de manera que un Hanns Eisler (en *Noche y niebla* [Nuit et brouillard, 1955]) o un Giovanni Fusco (en *Hiroshima mon amour*) evitarán los violines y los procedimientos expresivos, para dar tiempo a que lo indecible sea sugerido y a que la música lleve luto por la sentimentalidad.

RENOIR, Jean (*cineasta francés, 1894-1979*)

Sólo el azar alfabético hace que, tras un filme de posguerra que muestra un mundo devastado, ahora venga un filme de antes de la guerra, premonitorio, dirigido por Jean Renoir en 1939, con el título de *La regla del juego*, obra para la que parece haberse inventado el término *grinçant* (chirriante).

Si el mundo es una cuestión de vibraciones, tal como creen ciertas cosmogonías, entonces su mal funcionamiento, su imperfección, pueden ser una cuestión de fisuras, de chirrido en su sonoridad. Y cuando uno de los filmes franceses más famosos de la historia habla de un mundo que chirría, un mundo sin amor, a las puertas del caos y la guerra, lo cuenta también mediante la suerte que corre la música.

La regla del juego de Jean Renoir no pasa por ser un filme musical. Renoir rechazó utilizar en él cualquier música «de fondo», excepto en los créditos iniciales. Allí donde cualquiera hubiera utilizado un acompañamiento orquestal (la famosa y apocalíptica cacería en Sologne, donde se abaten liebres y faisanes a conciencia), Renoir no pone ninguno.

Sin embargo, la música está muy presente, no sólo a causa de la importancia de las cajitas de música, juguetes musicales y otros artilugios mecánicos que colecciona uno de los personajes principales, La Chesnaye (Marcel Dalio), sino también como armonía perdida, recuerdo del pasado. La protagonista, esposa de La Chesnaye, que cristaliza los deseos de buena parte de los personajes, se llama Christine (interpretada por Nora Gregor de manera extrañamente decepcionante), es la hija de un gran director de orquesta, «el mejor director de orquesta del mundo», y ha vivido en la ciudad de Mozart, en Salzburgo. Los conciertos que daba su padre y que encarnan la verdadera belleza de la música (y no su caricatura, representada por la música de salón y la de los autómatas) no aparecen en el filme sino evocados, contados, como un ideal perdido.

Adaptación libérrima de los *Caprices de Marianne* de Musset, *La regla del juego* reproduce con más o menos acierto el tándem del vividor fatigado y desenvuelto y el otro que está perdidamente enamorado, a través de los personajes de Octave, parásito encantador y hedonista (interpretado por el propio director) y de André Jurieux (Roland Toutain), su amigo, enamorado de Christine.

Octave llega a conseguir que La Chesnaye les invite, a él y a Junieux, a un castillo de la Sologne. Multitud de *malentendidos* y de pasos en falso harán que la fiesta que tiene lugar tras la caza degenere, y desemboque trágicamente en un asesinato por error: el guardabosque Schumacher (Gaston Modot), creyendo ver a un hombre partir con su mujer, de livianas costumbres, doncella de Christine, dispara su fusil y mata a Juriex. Éste iba a encontrarse con Christine, a la que, por así decirlo, Octave había seducido para su amigo. El marqués encubre el asesinato como un trágico error, y los personajes se dispersan sin demasiada emoción, incluido el amigo de siempre, Octave.

El filme sólo contiene música de Mozart y de Monsigny, arreglada por Roger Désormière. Para reivindicar mejor su obra como «fantasía dramática», Renoir cita a menudo, en los títulos iniciales, una casación de Mozart (de hecho, una danza alemana bastante impersonal y poco expresiva) y, en epígrafe, sobre un rótulo, una cita de *Las bodas de Fígaro* de Beaumarchais: «Si nuestros corazones tienen (alas)/ ¿no es para revolotear?» Ahí está toda la belleza. El resto no es más que parodia, por ejemplo, en forma de una canción picante que sale del tubo de un fonógrafo en casa de La Chesnaye. Como Octave con su disfraz de oso, que se ha puesto para la fiesta y del que no consigue salir, el amor está encerrado para siempre en el cuerpo de las muñecas musicales con órganos mecánicos, en las estúpidas y paródicas canciones que salen de un gramófono, y sólo tiene estos acentos para expresarse.

En la época en que Renoir filma su película, la voz oída en un gramófono está efectivamente encerrada en una especie de nasalización reductora y, en cierto modo, grotesca, mientras que en las salas de cine con la ayuda del sonido óptico ya se escucha una música con más cuerpo, definición y potencia, lo que permite inscribir en el interior del filme, reflexivamente, la música radiofónica o fonográfica como tal, como una música con limitaciones. Si en aquella época el sonido del fonógrafo hubiera estado a la altura del cine, se habría perdido el efecto.

En *L'Atalante* de Vigo, el sonido que sale del fonógrafo es una llamada del amor y de la belleza, mientras que en Renoir (que en sus grandes filmes de los años treinta otorga un papel central y esencial a este aparato: los principios de *La golfa* [1930] y *La gran ilusión* [La grande illusion, 1937]), no es más que una expresión cínica, frívola y, por así decirlo, travestida.

Cuando Jean Gabin, al principio de *La gran ilusión* escucha el vals *Frou-*

frou, esta evocación de la mujer ausente prepara, por la alusión fetichista al vestido que figura en la letra, la escena en la que ingleses y franceses dan una fiesta en un campo de prisioneros, fiesta en la que se visten como mujeres.

Respecto a la música de pantalla, en *La regla del juego* ésta no suena mecánica ni deformada (los aparatos coleccionados por La Chesnaye), ni lamentable (un invitado al castillo tocando sin aliento un cuerno de caza), sino que, por el contrario, podría inclinarnos a la ternura y entonces, por su despreocupada ligereza, ser contraria a la gravedad de la acción.

Cuando el cazador furtivo Marceau quiere seducir a la criada y la persigue, pone en marcha una muñeca musical. Poco después, en el curso de la fiesta, vemos cómo una gruesa dama (interpretada por Odette Talazac) que está al piano es obligada a ceder su lugar a unos rollos mecánicos. En un plano extraordinario, la vemos inmóvil y con aspecto consternado, mirando cómo las teclas del instrumento se mueven por sí solas: se trata nada menos que de la *Danza macabra* de Saint-Saëns, pretexto para un número fantasmagórico, pero también premonición siniestra de la guerra.

En el paroxismo de la escena en la que La Chesnaye presenta a los invitados, ya nerviosos, la última pieza de su colección, un organillo automático, la música de éste parece descomponerse y desvariar, enloquecer, como por el efecto retardado de los disparos y los gritos de la amante del marqués, completamente borracha. Más adelante, cuando el guardabosque celoso dispara con el revólver con el que apuntaba a Marceau, el piano continúa sonando, como si los invitados al castillo no lo hubieran oído y no les preocupara, o bien creyeran que se trataba de un espectáculo. Esta indiferencia de la música, junto con la decisión del filme de mostrar la mayoría de acontecimientos a distancia, crea globalmente un efecto de escarnio general, bastante agotador.

Toda la buena música se refugia en un relato que Octave cuenta a Christine, sin que (contrariamente a la idea de Kurosawa en *Subarashilà michyobin*) esta música mental adquiera vida propia y llene el espacio: «Naturalmente, los músicos ya estaban todos de pie... Entonces tu padre dio unos pasos, y atravesó la escena sin ver nada. Y como en un sueño...»

RESNAIS, Alain (*cineasta francés, 1922*)

Resnais goza de buena reputación entre los músicos contemporáneos, porque es uno de los raros directores que convoca a menudo música de estilo atonal, encargada a compositores vivos, como es el caso de Hanns Eisler en *Noche y niebla* (1955), Hans Werner Henze en *Muriel* (1963) y *L'Amour à mort* (1984), o Penderecki en *Te amo, te amo* (Je t'aime, je t'aime, 1968), en la que a decir verdad la música está prácticamente confinada en los créditos iniciales. Resnais nos interesa aquí porque, de todos los realizadores, es verdaderamente uno de los más próximos a la preocupación de un *compositor*, en el sentido de que su desafío permanente consiste en construir, unir y mantener en pie al filme, a partir de elementos al principio dispares. Esta habilidad no proviene únicamente de su experiencia como montador, ya que otros directores que también empezaron en este oficio no han tomado la misma dirección (es el caso de Robert Wise, Henri Colpi o John Sturges).

Respecto a su filme, escrito por Alain Robbe-Grillet, *El año pasado en Marienbad* (L'Année dernière à Marienbad, 1961), Resnais dice: «Hay dos o tres temas que vuelven, se desarrollan, se repiten. Si miramos la imagen, ésta es enteramente musical» (*Positif*, n. 284, octubre de 1984).

Volver a ver una obra como *Muriel*, después de ver multitud de películas más «habituales» en el empleo de la música, produce obligatoriamente un choque. La música rara vez o nunca está en el lugar esperado ni del modo habitual. La tentación oscurantista y fácil sería hablar de vanguardismo abstruso; otra tentación aún más nociva, al ser más insidiosa e hipócrita, sería la de censurar nuestras propias reacciones de espectador, adoptando el respeto supersticioso que inspira una hermosa obra singular, sin sentir nada pesonal ni hacer ninguna observación por no parecer «retrógrado».

Después de todo, si algo nos molesta en el empleo de la música en el seno de un filme determinado no es necesariamente porque tal vez se trata de que Resnais (uno de los directores más creativos del cine mundial) no siempre ha acertado en el blanco. Prestar atención a su creación es rendirle un merecido homenaje.

El filme se desarrolla en 1962 en Boulogne-sur-Mer, ciudad reconstruida después de la guerra, y gira alrededor de una viuda de cuarenta años, Hélène (Delphine Seyrig) y de su yerno traumatizado por lo que ha visto de la tortura cometida por el ejército en Argelia. Tal como dice Michel Marie (quien junto con Marie-Claire Ropars y Claude Baiblé ha escrito sobre este filme una de las obras más instructivas que jamás se hayan dedicado a una obra cinematográfica), el filme «está basado en un fuerte contraste entre lo prosaico de la vida cotidiana [...] y un tratamiento estético extremadamente audaz, en el que Resnais mezcla con acierto una visión casi cubista del mundo contemporáneo, una partitura dodecafónica de Hans Werner Henze, orquestada por un montaje elíptico próximo a Eisenstein» (*Dictionnaire des filmes*, Larousse, pág. 504). La música tal como ha sido instrumentada y grabada, y tal como se presenta en el filme, nos hace escuchar, muy separados unos de otros, a un mandolinista, un percusionista, un arpista y una soprano (en este caso, Rita Streich) que canta la letra de una cantata escrita por el guionista Jean Cayrol, de la que no comprendemos nada. Decimos esto con toda intención, en lugar de decir: una mandolina, percusión, y *a fortiori*, música. En algunos momentos tenemos la impresión de escuchar paralelamente en el filme diferentes extractos de un concierto, que nos llevan a ver mentalmente a sus intérpretes. Esto no resulta turbador más que en la medida en que no está claro para el espectador que tal visión mental forme parte de la intención, que forme parte del proyecto del filme, que sea «estéticamente pertinente».

Renais recuerda el proyecto musical de su filme *Providence* (1977), escrito por David Mercer, proyecto que según nosotros es análogo (tal vez a su pesar) al de *Como en un espejo*, con el que además el guión presenta algunas semejanzas: «Ya he dicho que yo disponía de un quinteto en el que Ellen Burstyn sería el violín, Dirk Bogarde el piano, David Warner la viola, John Gielgud el violoncelo y Elaine Stritch el contrabajo. En resumen, una formación a lo Schubert, aunque la sonoridad interna del filme esté más próxima a Alban Berg o a Bartok, con sus rupturas repentinas, su alternancia de dulce y amargo» (*Positif*, n. 190, febrero de 1977).

Más tarde Resnais recuperará una idea de este tipo, tratada de manera más sistemática y bergmaniana, con *L'Amour à mort*. Este filme, que pone en escena a un cuarteto compuesto por dos parejas amigas, un pastor y su mujer (Fanny Ardant y André Dussolier) y dos enamorados unidos por la pasión (Pierre Arditi y Sabine Azema), tiene un punto de partida estrechamente ligado a la música, utilizada según Resnais «como un quinto personaje», a través de la partitura de Hans Werner Henze, integrada de forma novedosa.

En sus filmes precedentes, recuerda Resnais (*Positif*, n. 284, octubre de 1984): «No mezclo jamás ruidos y música, pero sí música y voz. No obstante, esta vez, quería ir aún más lejos, y no tener más que voces primero, después música y de nuevo voces». Esto le condujo a una idea extraordinaria: hacer que se escuchara música en el interior del filme en una cincuentena de secuencias cortas, desprovistas de acción, que de algún modo están reservadas para la música. En éstas, la imagen constituye una especie de vacío negro en el que llueven partículas. Evidentemente, no es casualidad que el personaje interpretado por Pierre Arditi viva en la historia una falsa muerte, una falsa ausencia tras la que «resucita» para después morir definitivamente. Resnais evita, por supuesto, dar a estas «ausencias» (constituidas por secuencias musicales que nos hacen salir del universo narrativo) un sentido demasiado preciso y se limita, con toda la razón, a motivos formales y exteriores: «Lo que buscaba con las partículas era obtener una imagen no figurativa que permita al espectador seguir mejor la música, estar lo menos distraído posible por el ambiente del propio cine y, especialmente, conseguir que la música no le haga levantarse y protestar». Paralelamente, el director da al compositor una planificación flexible para escribir una música atonal que pueda tener «una escritura mucho más densa que una música cinematográfica ordinaria».

Henze concibe su música respetando la idea de fragmentos, «pero intentando llevar a cabo una construcción que permita al oyente (que de manera inconsciente guarda en su mente al recuerdo del fragmento precedente) tener la impresión de una forma que se va desarrollando».

La cuestión que Resnais plantea aquí es la de la disolución habitual de la forma musical en el filme, de la amnesia que le concierne. Su concepción es la de un juego de dominó, en el que cada pieza está ligada a la precedente y a la que sigue. El compositor trabaja sirviéndose de una copia grabada de los diálogos, «escribiendo inmediatamente después de la última palabra, del último ruido o del último silencio».

Curiosamente, el director y su coguionista Jean Gruault vinculan esta utilización de la música en *L'Amour à mort* con el tratamiento particular al que han sometido la escritura de los diálogos entre los cuatro personajes especulando sobre un efecto de «vasos comunicantes»: «El trabajo que realizamos con Gruault consistía en eliminar los adjetivos y todo lo que nos parecía superfluo. Para dejar sitio para la música de Henze queríamos tener un diálogo con el mínimo de palabras, el mínimo de ornamentos sintácticos. Cuando revisábamos la escena, la expresión que uitlizábamos todo el tiempo, era «Vamos a webernizarla. ¡Venga, webernicémosla!» (*Positif*, n. 307, septiembre de 1986).

ROHMER, Eric (*cineasta francés, 1920*)

En este muestrario, no podíamos obviar a uno de los directores franceses en los que la neutralización de la música —ya sea por su ausencia radical o por el tratamiento literalmente desvitalizador al que se la somete— se convierte en una opción estética en sí misma, en parte integrante de lo que quiere comunicar el director.

Por ejemplo, en *La buena boda* (Le beau marriage, 1981) y *Pauline en la playa* (Pauline à la plage, 1982), dos películas cuyos principales personajes son chicas de buena familia, la necesidad de reducir la música (únicamente música de pantalla) a algo extremadamente discreto roza lo caricaturesco. En la fiesta de cumpleaños organizada por la protagonista del primer filme, los jóvenes bailan una música de Jacno que es el colmo (deliberado) de la música anodina, *pop* electrónico para piano y sintetizador que no se aceptaría en ningún guateque moderno y que, de modo característico, no conlleva prácticamente nada de bajos, que ¡correrían el riesgo de adquirir una existencia física en sí y desbordar la pantalla! Del mismo modo, la canción de Jean-Louis Valéro sobre la que flirtean los dos enamorados de *Pauline en la playa* es deliberadamente tan incolora como resulta posible, escrita, orquestada y grabada con miras a que no quede nada de ella grabado en la atención o en la memoria.

Este ejemplo extremo de utilización de la música cuando la situación y el lugar mostrado lo exigen (¿qué sería de una fiesta entre jóvenes sin baile, o de un ligue playero sin «canción del verano»?), buscando alinearla con las normas del anonimato completo y esforzándose en evitar que la música llame la atención o que decida el sentido de la escena, revelan que normalmente el elemento musical debe ser catalizador, desbordante, significante y saturado de efectos sobre la visión de la imagen y la audición del diálogo. En efecto, es difícil imaginar a Rohmer sometiendo a semejante cepillado estético a los decorados de sus películas, sus vestuarios, sus diálogos, sus composiciones visuales o la interpretación de sus actores, condenándolos a una insipidez semejante. Ello prueba *a contrario* el poder de designación, de encuadramiento y de determinación semántica, física y afectiva de la música, si un director tan personal y seguro de su estética como el autor de *La Marquesa de O...* (obra maestra sin una sola nota musical) se ve forzado a tratarla tan rudamente.

RUTTMANN, Walter (*cineasta alemán, 1887-1941*)

De uno de los creadores más importantes del llamado cine experimental de los años veinte, que se refería claramente a la música no sólo en sus títulos (*La melodía del mundo* [Melodie dei Welt, 1929]); *Berlin, symphonie einer Grosstadt* [1927]) citaremos una obra importante en su producción, situada en los confines del cine y la música concreta (por anticipación), el «filme sin imágenes» *Nochreuende* (1930).

Este filme auditivo consiste en una realización sonora creada y montada sobre pista óptica, y susceptible de ser presentada como obra radiofónica o en una sala de cine. El soporte óptico permitía ya esta novedad, imposible en el disco: el montaje rápido y lineal de sonidos de todo tipo.

Walter Ruttmann se entrega de lleno a este método, encadenando, tal vez por primera vez en la historia, fragmentos de escenas sonoras grabadas de muy

corta duración, para «narrar» o al menos evocar el ciclo de trabajo/fin de semana/vuelta al trabajo.

¿Cómo lo lleva a cabo? Primero hace que un actor o un niño declamen frases típicas del trabajo, de la escuela, o escenas estereotipadas basadas en el principio del *episodio*: un hombre que intenta inútilmente llamar a un número de teléfono a través de una telefonista, un jefe que dicta una carta, un niño que recita en clase *El rey de los alisos* de Goethe, y ruidos de actividades artesanales o mecánicas. Para el domingo, capta igualmente, a modo de reportaje, algunos sonidos de la realidad, el aire libre: canto del gallo, coro en un oficio protestante, excursionistas que cantan una canción (que seguramente interpretaron este papel para el micrófono), pájaros, etc.

Aquí lo interesante es el concepto formal: Ruttmann, especialmente al principio de su obra, entrecruza estrechamente las diferentes escenas, encadenándolas de manera perfectamente lineal y monódica, sin ningún tipo de mezclas, es decir, sin ninguna audición simultánea de dos acciones sonoras, sino siempre por sucesión (como ocurre con las imágenes de la mayoría de videoclips actuales), y las situaciones evocadas toman las palabras pronunciadas como *ejes* o, dicho de otro modo, mediante enlaces verbales: «Quién» dice un hombre al teléfono; «cabalga tan tarde», continúa el niño recitando *El rey de los alisos*. Se supone que estos enlaces permiten unir los diferentes universos sonoros, tal como hace sistemáticamente Fritz Lang al principio de *El vampiro de Dusseldorf* (1931) y menos sistemáticamente en *El testamento del doctor Mabuse* (1932). Otras veces (y es por ahí por donde el «filme para el oído» de Ruttmann transpone concepciones formales musicales) el montaje se efectúa según una lógica rítmica (las idas y venidas de una garlopa se encadenan con los golpes de martillo, al mismo tiempo), creando una especie de secuencia rítrmica elemental, en tanto que la simetría de la forma general responde a un modelo eminentemente musical, especialmente la forma del *lied*, pero también de muchos poemas sinfónicos de principios de siglo.

Finalmente, la música propiamente dicha (escalas de una cantante, cantos de marcha o de iglesia) es tratada por primera vez en la historia como material de montaje, aunque de una manera bastante convencional y formal. Una oportuna edición francesa de esta obra en disco compacto permite descubrir en ella el germen de los futuros desarrollos de la «música concreta». Una de las obras compuestas por Pierre Henry en 1950 sobre disco, *Musique sans titre*, es en algunos de sus movimientos un soprendente cortometraje de cine para el oído, poniendo en escena ambientes de feria y sonidos de escolares, en el mismo espíritu (buscado o recreado espontáneamente) de las investigaciones de Ruttmann o de Duvivier en los inicios del cine sonoro.

SAUTET, Claude (*cineasta francés, 1924*)

En la crítica de cine, resulta bastante banal decir que Claude Sautet trabaja como un músico. Ciertamente, sus películas más célebres, especialmente las de los años setenta, como *Tres amigos, sus mujeres y los otros* (1974), presentan cierto tipo de personajes, lugares y atmósferas, y organizan cuidadosamente la alternancia de decorados de escenas de intimidad y de grupo (en cafeterías, restaurantes, gimnasios, playas, reuniones amistosas y familiares), según un movimiento de oposición, de alternancia y de ecos extremadamente preciso. Se trata de películas muy preparadas, contenidas, discretas, que parecen mantenerse en una especie de reserva y tender a crear vibraciones y acordes, a imagen y semejanza del protagonista de *Un corazón en invierno* (1992), el reparador de violines admirablemente interpretado por Daniel Auteil.

Sautet es un cineasta particularmente atento a la construcción, a la línea. Por el simple gusto de la forma, acaba su filme *Mado* (1976) con un largo atasco bajo la lluvia, como efecto de composición, diluyendo a los personajes y temas en una especie de *tutti* cacofónico.

Tres amigos, sus mujeres y los otros, uno de sus filmes más famosos, debido a la colaboración entre Claude Sautet, Jean-Loup Dabadie (guión) y Philippe Sarde (música), empieza con una reunión de amigos en la casa de campo de uno de éstos, Paul (Serge Reggiani), un «escritor» que no consigue escribir. Este principio da lugar a efectos de grupo, interjecciones, llamadas: hombres que disputan un partido de fútbol improvisado, coro de gritos provocados por un conato de incendio, etc. Luego se sucede una serie de escenas a dos o a tres, interpretadas y filmadas con mayor tranquilidad. Las escenas suelen girar alrededor de Vincent (Yves Montand) un pequeño empresario en plena crisis profesional y afectiva. Precisamente el espíritu coral del filme resurge en una cafetería, con una calculada orquestación de interpelaciones entre amigos, peticiones y saludos.

Fiel a una tradición francesa de abstracción dramática, el tema principal de Philippe Sarde, orquestado por Hubert Rostaing, evita de forma sintomática inscribirse demasiado en el contexto social de los personajes ni contener la menor alusión a su medio ni a la música que pueden escuchar. Así, cuando aparece la «música de pantalla», por ejemplo en un café con un *juke-box*, escuchamos una especie de *jazz* pianístico intemporal voluntariamente atemático, y no una música de las que habitualmente podían escucharse en los bares de la época. Es evidente la preocupación por no datar musicalmente el filme.

Ese tema, cuyo principio es en escalas conjuntas que suben y bajan con indolencia (¿los «altibajos» de la vida?) describe la existencia como un vago sendero muy general. La orquestación, en la que un piano y un acordeón emergen discretamente del conjunto, está deliberadamente bastante fundida, tanto por su escritura como por el estilo de grabación.

Cuando los amigos, que renuevan una amistad cuestionada en algunos momentos, se pasean por el bosque durante un fin de semana, el tema de Sarde se desarrolla con una orquestación más amplia y adopta un ritmo de trote más dinámico, ligeramente sugerido, con arrebatos y aspiraciones representados por las fluctuaciones expresivas de la música. Ésta encadena entonces con un nuevo coro hablado de interjecciones, gritos de hombres y mujeres que corren, se agitan y se divierten.

Es muy característico de este tipo de cine la forma abierta en que se acaba la secuencia musical, con un acorde suspendido en el registro grave, que no concluye. Este efecto de «etcétera», creado por una música que hace de puente con otra escena de diálogo sin música, es muy específicamente cinematográfica.

Más adelante, para marcar la llegada de los de las empresas en quiebra, hombres sin pasado interesados en el negocio de Vincent, la música se vuelve satírica a lo Kurt Weill. No obstante, contrariamente a lo habitual en el cine, los malos no poseen «su» tema, que señalaría su paso y la sombra que planea a su alrededor. La música así tratada, grotesca y pesada (como la que subraya el paso de los malos en los filmes políticos de Costa-Gavras), vuelve prácticamente a tomar el tema principal que aparecía en los créditos, forma simbólica de sugerir que la vida es un movimiento que tan pronto nos conduce como nos tritura, adquiere el rostro de una fuerza que nos barre y luego nos vuelve a tomar de la mano. El apoliticismo de este filme (por oposición al tratamiento de este tema en un filme italiano de los setenta o en un filme inglés de los ochenta), se muestra así claramente.

SYBERBERG, Hans Jürgen (*cineasta alemán, 1935*)

Uno de los mayores creadores actuales, desgraciadamente poco conocido, al que nos parece oportuno darle por una vez la palabra extensamente, ya que en sus escritos ha sabido sintetizar cierto número de cuestiones cruciales, con el mismo arte con el que las ha resuelto en la pantalla. Precisemos que nuestra traducción, con su aparente extrañeza, es fiel al estilo personal del autor en el alemán original: «En el campo de la música se llama *Melisma* a la fundición de voces o sonidos diferentes. La literatura habla de una *Emblematik* cuando esta unidad inseparable de ambivalencias y contrastes se consigue finalmente. Estamos cerca de la técnica de Brecht en las canciones que siguen a las grandes orquestaciones dialécticas de los diálogos. [...] Esto hace que surjan mitos por el inseparable amontonamiento [*sic*] de temas diferentemente construidos, que se basan en las historias y leyendas de los pueblos —construcciones ficticias de la imaginación y del espíritu— para el placer, la iluminación y el aumento del placer de la vida. [...] Éstas serán tal vez revisiones míticas del universo con una concordancia entre las partes como la que hallamos en la fuga, los oratorios y las sonatas, en las que todos los colaboradores de la cámara, desde el decorado hasta los actores, deberían contribuir, como los músicos en una orquesta, a la calidad de la música. [...] El filme del futuro sería por tanto análogo a los *leitmotiv* musicales y a los universos pintorescos y espirituales de las iconografías históricas. Consistiría en programas y en filosofías, en "ceremonias de la vida" y en bocetos utópicos, totalmente construidos en un universo de sistemas espaciales y sonoros» (en *Le filme musique de l'avenir*, Cinémathèque Française-Musée du cinema, 1975, págs. 61-62).

Puede que esta concepción no parezca nueva, pero Syberberg es uno de los pocos que la ha llevado a cabo, especialmente en *Ludwig, requiem por un rey virgen* (Ludwig, Requiem für eimen jung fräulichen König, 1972) y sobre todo *Hitler, Ein Film ous Deutschland* (1977). Syberberg reinventa a la vez la palabra cinematográfica (basada en largos monólogos), el decorado (creado por una proyección sobre una tela, proyección que aparece como tal y puede cambiar constantemente), y la duración (alargada al máximo gracias a la utilización, simple pero magistral, de largos movimientos sinfónicos de Wagner, como el preludio del *Parsifal*).

Ello debió llevarle a la consecución de su *Parsifal* (1982) basado en la idea de una fecunda disociación, pero también de una recomposición, de cuerpos y voces: «Al comienzo [de la concepción del *Parsifal*], había una reflexión sobre el hecho de que en las óperas filmadas, los cantantes no cantan el sonido original, sino que se post-sincronizan a sí mismos, reproducen su propia voz, la interpretan, la imitan, hacen un montaje de sí mismos. De ahí surge la idea de que el filme nace del montaje, montaje de los planos de la imagen y del sonido, como en el teatro de marionetas en el que la voz, que viene de arriba o de detrás, acompaña al movimiento de los muñecos y de las imágenes, en cierto modo» (*Parsifal, Genèse d'un filme*, pág. 207).

Sin disimular para nada el *play-back* en el que se basa, el filme incluye primeros planos impresionantes, especialmente en el primer acto, de la boca de Amfortas, cuando éste monologa sobre su lecho de dolor: «El rostro es del actor y el sonido, puesto por el cantante, proviene de la cinta, de la técnica. Es la inversión del antiguo teatro de máscaras, en el que la voz era la del actor presente y la máscara formaba parte del aparato técnico. Teníamos clara la necesidad de interpretar: el artista no era el que cantaba esta música. Si teníamos éxito, en el mejor de los casos, deberíamos intentar mostrar la música, interpretar el canto. Se trata de una *anima*-ción, una introducción del *alma* en el mundo, por medio de la música» (*op. cit.*, pág. 47).

TARKOVSKI, Andrei (*cineasta ruso, 1932-1987*)

Físico y metafísico a la vez, místico y sensorial, capaz de traducir tanto las aspiraciones idealistas como el sabor desganado de las más simples impresiones infantiles, el cine de Tarkovski expresa la imposibilidad de reunir esas dos dimensiones tan necesarias una para otra: el universo de lo simbólico (expresado por la triple presencia insistente en su obra de la literatura, de la pintura y de la música como artes) y el mundo de la naturaleza y de la materia, presentadas bajo su forma más concreta, fluctuante, imprevisible, extraña al hombre y particularmente perecedera».[15]

En la obra de Tarkovski, la música se sitúa entre dos extremos. Tomada en préstamo del tesoro de la tradición occidental, se presenta como un objeto cultural heterogéneo al mundo, belleza insuperable e irreductible, como una cita asumida como tal (por ejemplo, el preludio *Ich ruf zu dir* del *Orgelbüchlein* de Juan Sebastián Bach, que se escucha *in extenso* tres veces en el filme de ciencia ficción *Solaris* [Solaris, 1972]). En el otro extremo, traducida por los sonidos electrónicos de Eduard Artemiev (que también ha colaborado varias veces con Nikita Mikhalkov, en un estilo musical más tradicional), la música se presenta como voz fundida en el continuo natural, del que apenas emerge, sin intervalo, sin fraseado musical, ni puntuaciones ni música de acompañamiento.

Tarkovski, que publicó una apasionante recopilación de ensayos sobre el cine, *Esculpir en el tiempo*, era muy consciente de la dificultad que supone, en un filme, una música que quiera pasar inadvertida como música, en particular la música electrónica, que en el cine tiene su propia tradición (en Francia, con autores como Bernard Parmegiani y Christian Zanési): «La música electrónica muere desde el momento en que se comprende que es electrónica, desde que se descifra su construcción. Artemiev hubo de pasar por complejísimos procesos para alcanzar el sonido que buscaba. La música electrónica debe desprenderse de sus orígenes "de laboratorio", para que pueda ser percibida como una sonoridad orgánica del mundo. Tiene la capacidad de disolverse dentro del sonido, de esconderse detrás de otros ruidos, de ser la voz indefinida de la naturaleza o la de los sentimientos confusos, de ser como una respiración» (pág. 149). Aunque, entonces, ¿en qué se diferencia de los otros elementos?

---

[15] Sobre Tarkovski, véase nuestro ensayo, que constituye el último capítulo de *La Toile trouée* (1988).

Tarkovski añade: «En *El espejo* [Zerlealo, 1974], el compositor Artemiev y yo mismo [...] buscábamos un sonido que fuera como un eco lejano de la tierra, cercano a su rumor, a sus suspiros» (pág. 148).

Ciertamente, este gran director no siempre consigue esa «transmutación», y en una obra maestra como *Stalker* (1979), los efectos electrónicos continúan planeando por encima de los ruidos de la naturaleza, siguen siendo identificados como efectos. Con todo, ello no desmerece para nada a películas suficientemente extraordinarias de por sí. Uno de los momentos en que el director está más cerca de conseguir su meta es sin duda la secuencia del viaje por autopista en *Solaris*. Para este viaje por tierra, filmado en Japón y tratado de manera abstracta, como un verdadero trayecto por el espacio interestelar, Artemiev supo crear un vasto sonido en movimiento, indistinto en principio, como el fragor de una circulación idéntica e ininterrumpida. Después de este sonido total emergen vagos embriones sonoros flotantes, seres diferenciados y formados atrapados en el continuo de una rotación infinita, seres que vuelan ante los límites de lo informe, en un campo fascinante.

En sus reflexiones, Tarkovski plantea también el problema de la exterioridad de la música respecto al mundo cinematográfico, hasta el punto de que si ésta «no tuviera lugar alguno en un filme sonoro, sería una perfecta consecuencia teórica. Entonces, podría ser reemplazada por ruidos cada vez más interesantes, a los que el cine otorgaría un sentido [...] Estrictamente hablando, el mundo transformado por el cine y el mundo transformado por la música son dos mundos paralelos y en conflicto uno con otro» (pág. 147). Notemos que el director ha tenido la honestidad artísticamente fecunda de asumir el conflicto y la contradicción, integrando música de Bach o, en *Sacrificio* (Offret, 1987), músicas de flauta del Japón, como un cuerpo extraño, no asimilado, en un cine que tiende a lo esencial, y haciendo de esta imposibilidad de fundir los elementos que combina el tema de sus películas: ¿acaso sus personajes no intentan desesperadamente insertar el arte en una naturaleza que lo ignora?

TATI, Jacques (*cineasta francés, 1907-1982*)

En la obra de Tati, la música se relaciona a menudo con el elemento aéreo: orquestaciones ligeras, estilo despreocupado de variedades, carácter de melodía fácil que parece poder ser traída y llevada por el viento y, por tanto, no tener peso... El único tema de Alain Romans para *Las vacaciones del señor Hulot* (1953) es bastante representativo: a base de tresillos ligados en escalas conjuntas, incluye frecuentes notas de descanso, como calderón, que permiten soñar, y también que los ruidos de la naturaleza aparezcan y se inmiscuyan sin romper la curva melódica. El salto de octava del final aporta una nota sentimental y expresiva, pronto ahogada. Las mismas características se encuentran en el tema escrito por Frank Barcellini para *Mi tío* (Mon oncle, 1958). Constancia rítmica, gusto por la escala conjunta, estrofa sentimental y melódica, aunque con un estilo más infantil, como el de una pieza fácil para dedos principiantes.

Los créditos de las películas de Tati poseen una manera muy personal de hacer que la música llegue al aire, de trenzarla con el ruido del mundo.

Los de *Mi tío* empiezan de una manera muy original, con elementos realistas: los títulos de créditos están escritos sobre vallas de obras y se nos dan a leer, de manera poco poética, con sonidos de martillos hidráulicos y zumbidos graves. Sólo cuando el título *Mi tío* aparece en forma de pintada en la pantalla, escrito sobre el muro desconchado de una vieja calle de arrabal, el ruido mecánico desaparece y empieza el tema para piano solo.

En *Playtime* (1968) aparece el mismo juego de afirmación inicial de un ruido trepidante, telúrico —en este caso, un solo anhelante de batería, muy «tam-tam»— antes de que la música llegue y aporte una especie de dulzura melancólica.

No pensamos que haya en ello ninguna intención polémica y satírica: el ruido percusivo incial expresa, no una visión negativa del mundo moderno asimilado a un alboroto inhumano, sino una dimensión dinámica y rítmica elemental, indispensable y tónica, que da un mayor relieve a la melancolía nostálgica que le sucede. Esta utilización típicamente «ciclotímica» de la música en Tati, se traduce más de una vez, en repentinos accesos de frenesí jazzístico, como en *Las vacaciones del señor Hulot, Mi tío* y *Playtime*. De repente, y sin avisar, se desencadena una música de estilo «Nueva Orleans» que sacude a los personajes y al público, introducida o no por un pretexto realista, para luego interrumpirse también súbitamente. Tal como hemos intentado mostrar en nuestro ensayo sobre el cineasta, en Tati todo es vaivén.

TRUFAUT François (*cineasta francés, 1932-1984*)

Para hacer su libro *Un siècle de cinéma*, el cineasta americano Tay Garnett tuvo la idea de enviar a un centenar de directores, un cuestionario acerca de sus métodos de trabajo en todos los campos, entre otros el empleo de la música. Mientras que, sobre este tema, muchos directores se muestran a menudo evasivos o genéricos, Truffaut es uno de los únicos que dan opiniones muy precisas, decisiones que parece haber adoptado por reflexión y por eliminación. «No me gusta utilizar música de *jazz* o de *rock*, o cualquier otra música no escrita y no melódica, porque falsean la duración y hacen que parezca que una escena dura tres minutos, cuando en realidad dura uno. Dado que la proyección del filme se desarrolla como una cinta (*a ribbon of dreams* según Orson Welles), la música debe constituir igualmente una cinta. No se trata de hacer un pleonasmo musical, sino una música que escolte el filme, como un color. No debe ser más lírica que las imágenes sino encontrar un volumen que corresponda bien a su superficie» (*Un siècle de cinéma*, pág. 334).

Así, pues, estamos en las antípodas de *Jalsaghan*, y de la utilización de cierto estilo de música que hace que el tiempo flote, se desate...

Truffaut concluye: «Aparte de ésta, no hay más reglas fijas [en el empleo de la música]: no poner nunca música en una escena con diálogos que se desarrolla supuestamente en presente, porque se corre el riesgo de mitigar el efecto de instantaneidad, desplazando la escena hacia el pasado o al frecuentativo. [...] Mi segunda regla consiste en evitar los solos de instrumentos demasiado fáciles de identificar o de imaginar como el piano y el arpa, porque temo que el espectador, por encima de la imágenes del filme, sobreimpresione mentalmente la imagen de los dedos del pianista o de la [*sic*] arpista» (*op. cit.*, pág. 345).

Tal como vemos en estas declaraciones y también en los propios filmes, el director de *La noche americana* concedía gran importancia, en el uso de la música, al respeto a la pureza y limpieza de la línea. Tal vez sea por esta razón, entre otras, que en *El pequeño salvaje* (L'enfant sauvage, 1969), inspirada en las memorias del doctor Itard sobre un niño salvaje de Aveyron, el director elige arreglos de extractos de conciertos para flautín (*piccolo*) y para mandolina de Vivaldi. La amplitud y la franca sencillez temática de los estribillos de este compositor, su rústico plan armónico tónica-dominante / dominante-tónica, y finalmente su carácter popular de melodía acompañada (no obstante con una sonoridad muy «de música clásica», afectada, fina y elegante) contribuyen al aspecto deliberadamente didáctico que se desprende de esta historia de una educación, tal como Truffaut ha querido tratarla, al mismo tiempo que algunos acentos solistas permiten que el canto de un alma se escape púdicamente.

Y cuando el doctor Itard consigue arrancar un atisbo de comprensión a su pequeño salvaje, determinados *tutti* vivaldianos adquieren también el sentido de una especie de exultación, de triunfo de la luz sobre la oscuridad, de la claridad sobre la confusión.

Evidentemente no es irrelevante que la música solicitada por Truffaut a Georges Delerue para la secuencia «triunfal» de *La noche americana* (ésa en la que el rodaje del filme funciona bien y la colaboración de los diferentes técnicos da la sensación de un conjunto a la vez diverso y armonioso) base su estilo en Bach y Vivaldi a la vez (el *Gloria*). Truffaut no era solamente el hombre de los dramas sombríos u obsesivos como *La mujer de al lado* (1981) y *La chambre verte* (1978). En bastantes de sus filmes, como en *El pequeño salvaje*, Truffaut afirma el optimismo con una intensidad patética, si consideramos la animadversión que le inspiraba la negrura pesimista, demasiado complaciente para su gusto, de Henri-Georges Clouzot, Julien Duvivier y Claude Autant-Lara.

Truffaut a menudo confía a la música el papel de afirmar un carácter positivo. La música de Vivaldi, de la que a veces toma dos simples compases, encarna esa lucha por la vida, como una reacción mediterránea, sana y determinada, contra las fuerzas del caos y del marasmo.

En Truffaut la música está frecuentemente al servicio de la claridad de la curva narrativa (antes que nada es un narrador) y de la articulación. Las secuencias musicales de sus películas (tomadas de la obra sinfónica de Maurice Jaubert o de algunos compositores clásicos, o encargadas a Bernard Herrmann, Georges Delerue o Antoine Duhamel) al terminar y conducir a una nueva secuencia, no se desvanecen en la vaga niebla de un acorde no resuelto o de efectos impresionistas, como es habitual; al contrario, terminan con cadencias muy marcadas y puestas de relieve, tras las cuales empieza una nueva secuencia, limpiamente, como un nuevo capítulo de un libro.

Notemos también que Truffaut gusta de combinar dos elementos ordinariamente difíciles de conciliar: una historia y una narración muy lineales y un desmenuzamiento de las escenas en «pequeños momentos significativos», separados por lapsos de tiempo importantes. Allí donde muchos cineastas condensan la acción en una decena de escenas, Truffaut prefiere escibir y rodar escenas cortas y numerosas, sea en *Jules y Jim* o en *El amante del amor* (L'homme qui aimait les femmes, 1977). Entonces, la música le sirve para ajustar y apuntalar este minucioso y frágil juego de construcción, frágil porque en todo momento amenaza con romper el flujo temporal, y para hacer eso nunca será bastante simple, ni bastante nítida, ni bastante franca en su papel de apertura, cierre, anuncio, conclusión o transición.

En otros momentos, inesperadamente, el drama surge a través de la música en el momento menos esperado. En una comedia falsamente amable como *Besos robados* (1968), eso ocurre en un momento, en principio, vodevilesco, en el que una pareja es sorprendida por el detective de la agencia Duluc en flagrante delito de adulterio burgués, escena para la que Antoine Duhamel escribe, a petición de Truffaut, una música breve que introduce la muerte y el asesinato.

VISCONTI, Luchino (*cineasta italiano, 1906-1976*)

Visconti es el director cuya obra cinematográfica se ha relacionado más a menudo con la ópera, a causa de algunos datos evidentes: su nacionalidad, el carácter frecuentemente histórico de sus temas «de época», la insistencia en la suntuosidad de los decorados, el hecho de que paralelamente haya dirigido el montaje de algunas óperas y también que se haya inspirado en la vida o en la obra de algunos compositores: Aschenbach en *Muerte en Venecia* (1971), escritor en el relato de Thomas Mann, se convierte aquí en compositor, al que el realizador presta algunos detalles biográficos y una música (el *adagietto* de la *Quinta*) tomados de Mahler e inspirándose a la vez en el personaje del compositor ficticio inventado por Thomas Mann en *El Doctor Fausto*. Verdi está presente en *Senso* (1954) a través de *Il Trovatore*, reivindicado como estandarte, y Wagner lo está en persona en *Luis II de Baviera* (1973). Ello no debe llevarnos a pensar que estamos ante un director estrictamente lírico, un hombre de efusiones y sentimientos puros, que aislaría las emociones en un mundo que planea sobre la historia.

Visconti es, en realidad, uno de los cineastas más objetivos que haya habido jamás, gracias a su agudísima visión social (cada personaje se aferra a su función con gran agudeza), su ritmo amplio y desatado, y su interés por los detalles concretos y literales. El estilo visual de sus filmes es deliberadamente escrutador, observador, casi documental, especialmente a partir de *Muerte en Venecia*. Las panorámicas y los *zooms*, procedimientos «modestos», son preferidos a los movimientos de cámara que penetran en el espacio. La ópera también está presente en sus películas, pero es debido a su pertenencia al universo cultural de sus personajes.

Con un seguro instinto dramático, Visconti elige, para su melodrama *Senso*, los pasajes más operísticos de la *Séptima Sinfonía* de Bruckner: trémolos suspendidos, explosiones orquestales y el tema de tres notas del *adagio*... Sin embargo el admirador de Bruckner se sorprenderá al ver cómo Visconti corta a discreción la música del maestro austríaco, la trata como puro material de montaje y, sin vacilar, hace que se sucedan momentos muy distintos y muy alejados unos de otros en la partitura.

Bruckner ofrece a Visconti una amplitud de tiempo poco común, y la respiración distendida del compositor le permite hacer vibrar su melodrama distanciado, vestirlo con un tiempo amplio y apartado del momento presente.

Yves Alix, en *Positif* (n. 276, febrero de 1984) propone este análisis: «El tema inicial del primer movimiento configura el tema del amor. Surge por primera vez en Venecia, emergiendo del silencio nocturno, para marcar el despertar de Livia a la pasión. El segundo, el tema del *adagio*, evoca la otra vertiente de su amor, negro y fúnebre. El tercero es un *fortissimo* de la orquesta, un fragmento del primer movimiento hecho de saltos brutales de acordes martilleantes, que se va a oír en los momentos decisivos [...] y que representa al destino». Añadiremos que este momento es, temáticamente, la inversión descendente del primer tema ascendente, y que el tema del primer movimiento y el del *adagio* contrastan muy vigorosamente, ya que el segundo se ciñe a un ámbito estrecho (tres escalas conjuntas ascendentes en un espacio de tercera) mientras que el primero ocupa un espacio amplio... Por tanto, Visconti es muy consciente del carácter estructural de la música que utiliza.

Pero, ante todo, tal como está utilizada en *Senso*, la música estiliza, globaliza, distancia al tiempo que magnifica. Hay que destacar que este gran conocedor de la música que fue Visconti, que tan frecuentemente bebe del repertorio clásico, contrariamente a lo habitual, rara vez recurrió a la música solista, que favorece la personificación de los temas musicales, tal como vemos por ejemplo en Sergio Leone. El director recorre más bien a un tipo de conjunto sinfónico ya colectivo, llevado a un nivel que sobrepasa al individuo, como la sinfonía de Bruckner, una de las obras más colectivas y menos «confesionales» del compositor. Incluso cuando Visconti cita una música para piano, lo hace de modo amplio, sinfónico, colectivo, desindividualizado, como el *Preludio, coral y fuga* de César Frank en *Sandra* (Vaghe stelle dell'Orsa, 1965), cuya utilización ha sido muy bien analizada por Suzanne Liandrat-Guigues («*Sandra*», en *Théorème*, n. 3, París III, 1994).

A menudo Visconti opone en sus filmes la música vulgar a la música elevada: en *Confidencias* (Grupo di famiglia in un interno, 1974) el gigoló provocador y desenvuelto interpretado por Helmut Berger escucha música ligera, pero también sorprende al viejo profesor por su conocimiento de Mozart. En *Sandra*, el *Preludio, coral y fuga* se instala poco a poco, en detrimento de las músicas populares, introducidas en la acción por los dos hombres que rodean a la protagonista, Andrew, su marido (que maneja un transistor) y su hermano Gianni. A medida que el filme avanza, estas músicas desaparecen, mientras que cada vez más se repiten fragmentos de la música de Frank, que resulta ser la pieza favorita de la madre de ambos protagonistas.

WENDERS, Wim (*cineasta alemán, 1945*)

En el momento en que fueron descubiertos en Francia, con algunos años de retraso, sus primeros filmes alemanes, Wim Wenders fue rápidamente catalogado como el cineasta del viaje. Se le podría llamar también cineasta del *Wandern*, esa forma de viaje específicamente alemán de los protagonistas de las obras de Eichendorff o de Goethe, como *Wilhem Meister*, que Wenders traslada a la pantalla con la ayuda de Peter Handke en el filme *Falsche Bewegum* (1975). Un *Wanderer* necesita canciones de marcha, ritmos que cabalguen en su cabeza y que, en Wenders, adquieren un paso a la vez doloroso y trágico, falsamente distendido, o pesado, músicas originales de Jürgen Knieper, o incluso melodías de *rock*, que Wenders sabe intercalar como nadie y que encarga a algunos de sus cantantes favoritos.

París, Texas (1984) reveló al gran público el sonido de la guitarra de Ry Cooder con el sorprendente efecto de confrontación entre los vastos espacios americanos, vacíos y desiertos, que atraviesa el protagonista, y las vibraciones de cuerdas de guitarra en primerísimos planos «macroscópicos». El tema ultrasimple de Ry Cooder (más tarde reutilizado y banalizado en muchos *spots* publicitarios) está demasiado próximo a ciertas melodías minimalistas escritas anteriormente por Jürgen Knieper (por ejemplo en *Die Angst des Tormauns beim Elfmeter*, 1971), basadas igualmente en la idea de ida y vuelta entre dos notas en intervalo de segunda, como para que se trate de una casualidad: en Wenders, el viaje siempre conduce al punto de partida.

Cronología

Esta cronología, al igual que el diccionario que constituye el capítulo 8, no pretende ser una antología, y aún menos una lista exhaustiva. Pretende trazar un retrato de la música cinematográfica a través del tiempo, incluyendo tanto filmes-acontecimiento como otros que no lo fueron pero que se citan como ejemplos característicos de un género y de una producción «corriente», que contribuyen a hacer del cine ese arte múltiple en el que la parte del cine popular tiene que mantenerse al lado del cine de autores singulares y de prototipos.

Por supuesto, las categorías utilizadas no intentan «clasificar» a cada filme, sino solamente precisar la razón por la que éste se cita. Es evidente que muchos cuadrarían perfectamente en otro apartado y que un filme cuya acción concede un lugar significativo a la música como modelo, tema o elemento concreto, puede incluir también una partitura interesante. Veremos que ciertas rúbricas aparecen y desaparecen en determinados momentos, dando testimonio de cierto número de corrientes. Es evidente que cada cual es libre de completar esta relación con sus propios recuerdos y referencias.

Hemos decidido empezar esta cronología —la primera de este tipo, que sepamos— en 1926, con el primer largometraje de «sincrono-cinematógrafo-audiovisual», *Don Juan*. Para el período anterior (filmes-música, partituras originales para cine mudo), remitimos al lector al segundo capítulo de nuestra obra, bastante detallado en este campo, así como a ciertas fuentes citadas en la bibliografía, en particular la recopilación *Musique d'écran*. Para el período reciente (desde 1975), el menos conocido y más desdeñado por los historiadores (o bien ausente, por definición, de las obras aparecidas hace veinte años), hemos hecho una reseña voluntariamente más amplia.

1926

EE.UU.: *Don Juan* (Don Juan), mús. William Axt, dir. Alan Crosland Jr.

1927

AL.: *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Berlin, die Sinfonie der Grosstadt), mús. orig. de Edmund Meisel, dir. Walter Rutmann (film mudo, versión posterior de Pierre Henry).

FR.: *Napoléon* (Napoléon), mús. Arthur Honegger, dir. Abel Gance (filme mudo, sonorizado poco después, ha sido objeto de muy diferentes versiones; Carl Davis y Carmine Coppola escribieron nuevas partituras en 1987)

EE.UU.: *Amanecer* (Sunrise, A Song of Two Humans), dir. Friedrich Wilhelm Murnau (filme mudo concebido como música).

EE.UU.: *El cantor de jazz* (The Jazz Singer), dir. Alan Crosland Jr.

1928

Filmes mudos

AL.: *Vormittagspuk*, mús. Paul Hindemith, dir. Hans Richter.

FR.: *Un sombrero de paja de Italia* (Un chapeau de paille d'Italie), mús. Jacques Ibert, dir. René Clair (filme mudo).

FR.: *El hundimiento de la casa Usher* (La chute de la Maison Usher), dir. Jean Epstein (sonorizada en 1929).

HOLANDA: *Regen*, mús. Hanns Eisler, dir. Joris Ivens (Eisler extrajo de su música un quinteto, *Catorce formas de describir la lluvia*).

EE.UU.: *El viento* (The Wind), dir. Victor Sjöström (poema musical mudo, presentado ocasionalmente en la época con discos de efectos sonoros; Carl Davis escribió una partitura para este filme).

Filmes sonoros

Soledad (Lonesome), dir. Paul Fejos (los amantes vuelven a reunirse en torno a una canción).

1929

FR.: *La route est belle*, dir. Robert Florey (André Baugé interpreta a un cantante famoso)

G.B.: *La muchacha de Londres* (Blackmail), mús. Hubert Bath, dir. Alfred Hitchcock.

U.R.S.S.: *La nueva Babilonia* (Novyi Babilon), mús. Dimitri Shostakovich, dir. Grigori Kozintzev y Leonid Trauberg (pone en escena la Comuna de París; Shostakovich cita y parodia a Offenbach y a Chaikovski).

U.R.S.S.: *Celoveks Kinoapparatom*, dir. Dziga Vertov.

EE.UU.: *Aplauso* (Applause), dir. Rouben Mamoulian.

EE.UU.: *Aleluya* (Hallelujah), dos canciones de Irving Berlin, dir. King Vidor.

EE.UU.: *El desfile del amor* (Love Parade), mús. Victor Schertzinger, dir. Ernst Lubitsch (con Jeanette McDonald y Maurice Chevalier).

1930

Melodías del año

FR.-AL.: *El trío de la bencina* (Drei von der Tankstelle), dir. Wilhelm Thiele (canción: «Avoir un bon copain»).

Música clásica

FR.: *La edad de oro* (L'Âge d'or), mús. original de Georges Van Parys, dir. Luis Buñuel (obras de Mendelsohn, Mozart, Beethoven, Debussy y Wagner, dirigidas por Armand Bernard).

G.B.: *Murder*, dir. Alfred Hitchcock (preludio de *Tristán* sobre un monólogo interior).

Filmes musicales

AL.: *El ángel azul* (Der Blaue Engel), mús. y canciones de Friedrich Holländer, dir. Joseph von Sternberg.

FR.: *Bajo los techos de París* (Sous les toits de Paris), mús. Armand Bernard, René Nazelles, Raoul Moretti y André Gailhard, dir. René Clair.

ITAL.: *La canzone dell'amore*, dir. Gennaro Righelli.

EE.UU.: *The Hollywood Revue of 1929*, mús. Nacio Herb Brown, dir. Charles F. Reisner (lanzó la canción «Singin' in the Rain»).

La música como tema

AL.: *Abschied*, dir. Robert Siodmak (pianista integrado en la acción).

FR.: *Prix de beauté*, dir. Augusto Genina.

Investigaciones

AL.: *Cuatro de infantería* (Westfront 1918), dir. Georg Wilhelm Pabst (un filme sobre la guerra sin música).

AL.: *Wochenende*, dir. Walter Ruttmann (un «filme sin imágenes» sobre soporte óptico, montaje rítmico de acontecimientos sonoros compuestos).

U.R.S.S.: *Entuziazm / Sinfonía Donbassa*, dir. Dziga Vertov.

1931

Bandas sonoras

FR.: *Le sang d'un poète*, mús. Georges Auric, dir. Jean Cocteau.

Filmes musicales

AL.: *La comedia de la vida* (Die Dreigroschen Oper), mús. Kurt Weill, dir. Georg Wilhelm Pabst.

FR.: *¡Viva la libertad!* (À nous la liberté), mús. Georges Auric, dir. René Clair.

FR.: *El millón* (Le milion), mús. Armand Bernard, Philippe Parès y Georges Van Parys (ensayo de opereta cinematográfica; escena de la representación de una ópera que acaba con una catástrofe).

EE.UU.: *Pistoleros de agua dulce* (Monkey Business), dir. Norman McLeod (con números musicales).

La música como tema

EE.UU.: *Fatalidad* (Dishonored), dir. Josef von Sternberg (Marlene Dietrich interpreta a una espía que se dedica a la música).

EE.UU.: *The Public Enemy*, mús. David Mendoza, dir. William Wellmann.

Investigaciones

AL.: *Vientres helados* (Kühle Wampe), mús. Hanns Eisler, dir. Slatan Dudow, guión y diálogos de Bertolt Brecht.

PORTUGAL: *Douro, faina fluvial*, mús. Luis de Freitas Branco, dir. Manoel de Oliveira.

1932

Filmes musicales

EE.UU.: *Ámame esta noche* (Love me tonight), mús. Rodgers y Hart, dir. Rouben Mamoulian.

EE.UU.: *La venus rubia* (Blonde Venus), mús. Oscar Poteker, dir. Josef von Sternberg (Marlene Dietrich, cantante de cabaret).

EE.UU.: *La calle 42* (42th Street), dirs. Lloyd Bacon y Busby Berkeley (canciones de Al. Warren y Harry Dubin).

Investigaciones

FR.: *Les croix de bois*, dir. Raymond Bernard (un filme sobre la guerra sin música, con investigaciones sobre los ruidos).

1933

Bandas sonoras

CHECOSLOVAQUIA: *Éxtasis* (Extase / Symphone der Liebe), mús. Giuseppe Becce, dir. Gustav Machaty.

EE.UU.: *King Kong* (King Kong), mús. Max Steiner, dir. Ernst Schoedsack y Merian Cooper.

Filmes musicales

FR.: *Dans les rues*, mús. Hanns Eisler, dir. Victor Trivas.

FR.: *Don Quijote* (Don Quichotte), mús. Jacques Ibert, dir. Georg Wilhelm Pabst (el único filme de Chaliapine; Ravel hizo la música, de la que quedan tres canciones).

FR.: *Catorce de julio* (Quatorze Julliet), mús. Maurice Jaubert y Jean Grémillon, dir. René Clair.

La música como tema

AUSTRIA: *Vuelan mis canciones* (Leise flehen meine Leider), dir. Willy Forst (sobre la vida de Schubert; Forst será un especialista en filmar operetas, cuya tradición recuperará en los años cincuenta).

IT.: *Casta Diva*, dir. Carmine Gallone (biografía de Bellini, el director se especializará en biografías de compositores y en la grabación de óperas; en 1954 rodará un *remake* con Maurice Ronet).

Investigaciones

ITAL.: *Acciaio*, dir. Walter Ruttmann, mús. Gian Francesco Malipiero.

FR.: *Zéro de conduite*, mús. Maurice Jaubert, dir. Jean Vigo (músicas al revés).

1934

Bandas sonoras

FR.: *L'Atalante*, mús. Maurice Jaubert, dir. Jean Vigo.

FR.: *Rapto* (Rapt), mús. Arthur Honegger y Arthur Hoérée, dir. Dimitri Kirsanoff.

EE.UU.: *La patrulla perdida* (The Lost Patrol), mús. Max Steiner, dir. John Ford.

Música clásica

FR.: *Une nuit sur le mont Chauve*, dir. Claire Parker y Alexandre Alexeieff (cortometraje de animación sobre la obra de Mussorgsky).

Filmes musicales

EE.UU.: *La viuda alegre* (The Merry Widow), mús. adaptada de Franz Lehar, dir. Ernst Lubitsch (con Jeanette McDonald y Maurice Chevalier).

La música como tema

FR.: *Se acabó la crisis* (La crise est finie), dir. Robert Siodmak.

G.B.: *El hombre que sabía demasiado* (The man who knew too much), mús. Arthur Benjamin, dir. Alfred Hitchcock.

U.R.S.S.: *Garmon*, mús. Serguei Pototski, dir. Igor Savtchenko.

U.R.S.S.: *Alegres compañeros* (Veselie rebiata), mús. Isaak Dunaievski, dir. Grigori Alexandrov.

Investigaciones

U.R.S.S.:*Tres cantos sobre Lenin* (Tre pesni o Lenine), mús. Yuri Chaporine, dir. Lev Kulechov.

1935

Bandas sonoras

FR.: *Golgotha*, mús. Jacques Ibert, dir. Julien Duvivier.

EE.UU.: *El delator* (The informer), mús. Max Steiner, dir. John Ford.

Filmes musicales

EE.UU.: *Sombrero de copa* (Top Hat), mús. Irving Berlin, dir. Mark Sandrich.

La música como tema

EE.UU.: *Una noche en la ópera* (A Night at the Opera), mús. Herbert Stothart, dir. Sam Wood.

Investigaciones

EE.UU.: *Tiempos modernos* (Modern Times), mús. Charles Chaplin, arreglos de Alfred Newman y David Raksin, dir. Charles Chaplin.

1936

Melodías del año

FR.: *La belle équipe*, mús. Maurice Yvain, dir. Julien Duvivier (canción «Quand on se promène au bord de l'eau»).

Filmes musicales

FR.: *Marinella*, mús. Vincent Scotto, dir. Pierre Caron (con Tino Rossi).

EE.UU.: *The Green Pastures*, mús. H. Johnson y Erich Wolfgang Korngold, dir. William Keighley y Marc Connelly.

Filmes-ópera

G.B.: *Robber Symphony*, mús. y dir. Friedrich Feher.

La música como tema

FR.-G.B.: *Le Disque 413* / *Guilty Melody*, dir. Richard Pottier (una cantante sospechosa a causa de un falso mensaje musical en clave: música de Verdi y Gounod).

FR.: *Un grand amour de Beethoven*, dir. Abel Gance (Harry Baur da vida a Beethoven).

SUECIA: *Intermezzo*, dir. Gustav Molander (el compositor y la pianista: *remake* americano de 1939 con el título *Intermezzo: A love story*, mús. Louis Forbes, dir. Gregory Ratoff; en 1980 Jerry Schatzberg dirige otro *remake* con el título de *Honeysuckle Rose*, esta vez pasada al medio de la música *country* e interpretada por la estrella americana Willie Nelson).

EE.UU.: *San Francisco* (San Francisco), mús. Edward Ward, dir. W.S. Van Dyke (la iglesia y el *music-hall*).

1937

Bandas sonoras

FR.: *Carnet de baile* (Un carnet de bal), mús. Maurice Jaubert, dir. Julien Duvivier.

Filmes musicales

FR.: *Besos de fuego* (Naples au baiser de feu), mús. Vincent Scotto, dir. Augusto Genina (Tino Rossi canta en un restaurante napolitano).

EE.UU.: *Blancanieves y los siete enanitos* (Snow White and the Seven Dwarfs), mús. Frank Churchill, Leigh Harline y Paul Smith, dir. Walt Disney.

EE.UU.: *Ritmo loco* (Shall we dance), mús. George Gershwin, dir. Mark Sandrich (uno de los mejores Astaire-Rogers con un sorprendente «ballet de máquinas»).

La música como tema

FR.: *Pepe le Moko* (Pépé le Moko), mús. Vincent Scotto y Mohamed Yguerbouchen, dir. Julien Duvivier (el crimen y la música).

1938

Bandas sonoras

U.R.S.S.: *Alexander Nevsky* (Alexandre Nevski), mús. Serguei Prokofiev, dir. Serguei M. Eisenstein.

Música clásica

FR.: *Werther* (Le roman de Werther), dir. Max Ophuls (*patchwork* de obras clásicas).

Filmes musicales

FR.: *La route enchantée*, dir. Pierre Caron (guión, diálogos y letras de Charles Trenet, quien interpreta a un tipo estrafalario que llega a ser famoso).

FR.: *Les trois valses*, mús. Oscar Strauss, dir. Ludwig Berger (con Yvonne Printemps en tres papeles).

G.B.: *Alarma en el expreso* (The Lady Vanishes), mús. L. Levy y C. Milner, dir. Alfred Hitchcock (la música sirve de canal para un mensaje en código).

G.B.: *Callejón sin salida* (St. Martin's Lane), dir. Tim Wheelan (melodrama musical con Charles Laughton y Vivien Leigh, sobre un cantante callejero que convierte a una ladrona en una estrella, aunque pronto vuelve a la bebida).

1939

Melodías del año

EE.UU.: *El mago de Oz* (The Wizard of Oz), mús. Herbert Stothart y Harold Harlen, dir. Victor Fleming (Judy Garland y «Over the Rainbow»).

Bandas sonoras

FR.: *Le jour se lève*, mús. Maurice Jaubert, dir. Marcel Carné.

EE.UU.: *Lo que el viento se llevó* (Gone wirh the Wind), mús. Max Steiner, dir. Victor Fleming.

EE.UU.: *Cumbres borrascosas* (Wuthering Heights), mús. Alfred Newman, dir. William Wyler.

Filmes musicales

FR.: *Tourbillon de Paris*, dir. Henri Diamant-Berger (la orquesta de Ray Venura).

Filmes-ópera

FR.: *Louise*, dir. Abel Gance, adaptación de la obra de Charpentier.

La música como tema

FR.: *La regla del juego* (La règle du jeu), dir. Jean Renoir (la «hija de un director de orquesta» y la música mecánica: arreglos de Mozart y Monsigny por Roger Désormière).

EE.UU.: *Sueño dorado* (Golden Boy), dir. Rouben Mamoulian (basada en la obra de Clifford Odets: William Holden interpreta a un hombre joven que quiere dedicarse a tocar el violín a pesar de que su físico sea más apto para el boxeo).

1940

Bandas sonoras

EE.UU.: *The Sea Hawk*, mús. Erich Wolfgang Korngold, dir. Michael Curtiz.

Música clásica

EE.UU.: *El gran dictador* (The Great Dictator), mús. y dir. Charles Chaplin (Wagner al servicio del bien y del mal).

EE.UU.: *Fantasía* (Fantasia), mús. Bach, Chaikovski, Beethoven, Ponchielli, Dukas, Mussorgski y Schubert, dir. Ben Shardsteen, estudios Walt Disney.

La música como tema

G.B.: *Dangerous Moonlight*, mús. Richard Addinsell, dir. Brian Desmond Hurst (melodrama para el que se compuso el *Concierto de Varsovia*).

1941

Bandas sonoras

FR.: *Remordimientos* (Remorques), mús. Roland-Manuel, dir. Jean Grémillon.

EE.UU.: *Ciudadano Kane* (Citizen Kane), mús. Bernard Herrmann, dir. Orson Welles.

EE.UU.: *El halcón maltés* (The Maltese Falcon), mús. Adolph Deutsch, dir. John Huston.

Filmes musicales

EE.UU.: *Tienda de locos* (The Big Store), mús. George Stoll, dir. Charles Reisner (números musicales excepcionales).

1942

Bandas sonoras

EE.UU.: *La extraña pasajera* (Now Voyager), mús. Max Steiner, dir. Irving Rapper (apogeo del melodrama hablado, con Bette Davis y Paul Henreid).

FR.: *Les visiteurs du soir*, mús. Maurice Thiriet y Joseph Kosma, dir. Marcel Carné (dos canciones integradas en la acción: *Démons et merveilles* y *Le tendre et dangereux visage de l'amour*).

La música como tema

FR.: *Sinfonía fantástica* (La symphonie fantastique), dir. Christian-Jaque (Jean-Louis Barrault en el papel de Berlioz).

1943

Melodías del año

EE.UU.: *Casablanca* (Casablanca), mús. Max Steiner, dir. Michael Curtiz (canción «As time goes by»).

Bandas sonoras

FR.: *Douce*, mús. René Cloerec, dir. Claude Autant-Lara

FR.: *L'éternel retour*, mús. Georges Auric; dir. Jean Cocteau y Jean Delannoy.

Filme musical

EE.UU.: *Stormy Weather*, dir. Andrew L. Stone (con los Hermanos Nicholas y Cab Calloway).

1944

Melodías del año

EE.UU.: *Laura* (Laura), mús. David Raksin, dir. Otto Preminger.

Bandas sonoras

G.B.: *Enrique V* (Henri V), mús. William Walton, dir. Laurence Olivier.

Filmes musicales

EE.UU.: *Siguiendo mi camino* (Going my Way), dir. Leo McCarey (con Bing Crosby como cura que canta: uno de los más grandes éxitos de la historia del cine).

La música como tema

EE.UU.: *Tener y no tener* (To have and have not), dir. Howard Hawks (canciones de Hoagy Carmichael).

EE.UU.: *El retrato de Dorian Gray* (The Picture of Dorian Gray), dir. Albert Lewin (el destino del protagonista está simbolizado por el *Preludio en re menor* de Chopin, que interpreta al piano).

1945

Bandas sonoras

EE.UU.: *Días sin huella* (Lost Weekend), mús. Miklos Rosza, dir. Billy Wilder (efectos expresionistas en las escenas de *delirium tremens*; ese mismo año Miklos Rozsa escribió la banda sonora de *Recuerda* [Spellbound], dir. Alfred Hitchcock).

Música clásica

G.B.: *Breve encuentro* (Brief Encounter), dir. David Lean (el *Concierto para piano número 2* de Rachmaninov).

La música como tema

G.B.: *El séptimo velo* (The Seventh Veil), dir. Compton Bennett (James Mason es un pianista célebre y neurótico).

ITAL.: *Roma, ciudad abierta* (Roma, città aperta), mús. Renzo Rossellini, dir. Roberto Rossellini (Chopin y la tortura).

EE.UU.: *Concierto macabro* (Hangover Square), mús. Bernard Herrmann, dir. John Brahm (un compositor sufre un ataque de locura que le conduce al asesinato).

1946

Melodía del año

FR.: *Les portes de la nuit*, mús. Joseph Kosma, dir. Marcel Carné (incluye una canción escrita por Prévert y Kosma que, en opinión de Carné, debía «ayudar a su lanzamiento», pero sólo logró imponerse lentamente: *Les feuilles mortes*).

Bandas sonoras

FR.: *La bella y la bestia* (La belle et la bête), mús. Georges Auric, dir. Jean Cocteau.

U.R.S.S.: *Iván el Terrible / La conjura de los boyardos* (Ivan Groznyi), mús. Serguei Prokofiev, dir. Serguei M. Eisenstein (dos partes dirigidas en 1942 y en 1946).

EE.UU.: *Encadenados* (Notorious), mús. Roy Webb, dir. Alfred Hitchcock.

EE.UU.: *Gilda* (Gilda), mús. Hugo Friedhofer, dir. Charles Vidor.

EE.UU.: *Pasión de los fuertes* (My Darling Clementine), mús. Alfred Newman, dir. John Ford.

La música como tema

EE.UU.: *Deception*, mús. Erich Wolfgang Korngold, dir. Irving Rapper (melodrama musical sobre un triángulo formado por un violoncelista, un director de orquesta y su esposa; Korngold compuso un concierto para violoncelo que interpretó Paul Henreid).

EE.UU.: *La gran pasión* (I've Always Loved You), dir. Frank Borzage (una joven se enamora de un pianista, interpretado por Philip Dorn, que toca el piano con un *playback* de Arthur Rubinstein).

EE.UU.: *Humoresque*, dir. Jean Negulesco (con John Garfield y Joan Crawford: la historia de un joven violinista amante de una alcohólica; *remake* de un filme de Frank Borzage de 1920 según la obra de Fanny Hurst).

1947

Melodías del año

FR.: *En legítima defensa*, mús. Francis López, dir. Henri-Georges Clouzot («Avec mon tralala», por Suzy Delair, cantante de *music-hall*).

Música clásica

JAPÓN: *Sabarishiki nichyobin*, dir. Akira Kurosawa (la *Sinfonía inacabada* de Schubert).

La música como tema

EE.UU.: *Beast with Five Fingers*, dir. Robert Florey (terror musical sobre las manos asesinas de un pianista).

Investigaciones

FR.: *Le tempestaire*, partitura sonora de Yves Baudier, dir. Jean Epstein.

1948

Bandas sonoras

ITAL.: *Ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclette), mús. Alessandro Cicognini, dir. Vittorio De Sica.

EE.UU.: *Louisiana Story*, mús. Virgil Thomson, dir. Robert Flaherty.

EE.UU.: *Río Rojo* (Red River), mús. Dimitri Tiomkin, dir. Howard Hawks.

Filmes musicales

G.B.: *Las zapatillas rojas* (The Red Shoes), mús. Brian Easdale y Kenny Baker, dirs. Michael Powell y Emeric Pressburger (con Moira Shearer).

Filmes-óperas

ITAL.: *La traviata,* mús. Puccini, dir. Carmine Gallone (con Tito Gobbi).

La música como tema

FR.: *La belle meunière*, dir. Marcel Pagnol (con Tino Rossi en el papel de Schubert).
EE.UU.: *Unfaithfully Yours*, dir. Preston Sturges.
EE.UU.: *Carta de una desconocida* (Letter From an Unknown Woman), mús. Daniele Amfitheatrof. dir. Max Ophuls.
EE.UU.: *Nace una canción* (A song is born), mús. Hugo Friedhofer, dir. Howard Hawks.

1949

Melodías del año

G.B.: *El tercer hombre* (The Third Man), mús. Anton Karas, dir. Carol Reed.

Bandas sonoras

ITAL.: *Arroz amargo* (Riso amaro), mús. Goffredo Petrassi, dir. Giuseppe De Santis.
EE.UU.: *La heredera* (The heiress), mús. Aaron Copland, dir. William Wyler.

La música como tema

SUECIA: *Till gladje*, dir. Ingmar Bergman (un violinista, en el transcurso de un concierto, se entera de la muerte de su esposa; Bergman ya había realizado un melodrama musical, *Música en la oscuridad* [Musik i mörker] en 1948, sobre un pianista que se vuelve ciego).

1950

Bandas sonoras

JAPON: *Rashomon* (Rashomon), mús. Fumio Hayasaka, dir. Akira Kurosawa.
EE.UU.: *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard), mús. Franz Waxman, dir. Billy Wilder (títulos de crédito-antología, del tipo «obertura», con un solo de piano).

Música clásica

FR.: *Los niños terribles* (Les enfants terribles), dir. Jean-Pierre Melville (Vivaldi y Bach).

Filmes musicales

CHINA: *Baimao nu*, dir. Wang Bin y Shui Hua (basada en una ópera tradicional china: narración cantada fuera de campo).

1951

Melodías del año

FR.: *Juegos prohibidos* (Jeux interdits), tema interpretado por Narciso Yepes. dir. René Clément.

Bandas sonoras

ITAL.: *El jeque blanco* (Le sceicco bianco), mús. Nino Rota. dir. Federico Fellini.
EE.UU.: *Un tranvía llamado Deseo* (A Streetcar named Desire). mús Alex North. dir. Elia Kazan.

Filmes musicales

G.B.: *Los cuentos de Hoffmann* (Tales of Hoffmann), mús. Jacques Ofenbach. dirs. Michael Powell y Emeric Pressburger.
EE.UU.: *Un americano en París* (An American in Paris), mús. basada en Gershwin. dir. Vincente Minnelli.

1952

Melodías del año

G.B.: *Candilejas* (Limelight), mús. y dir. Charles Chaplin.
EE.UU.: *Solo ante el peligro* (High Noon), mús. Dimitri Tiomkin, dir. Fred Zinnemann (canción «O do not forsake me o my darling»).

Musicales

EE.UU.: *Cantando bajo la lluvia* (Singin' in the Rain), mús. Nacio Herb Brown y Lennie Hayton, dirs. Gene Kelly y Stanley Donen.
EGIPTO: *Lahn al-julud*, dir. Henry Barakat.

La música como tema

FR.: *Mujeres soñadas* (Les belles de nuit), mús. Georges Van Parys, dir. René Clair.
FR.: *Le plaisir*, dir. Max Ophuls (una melodía de Béranger, y la «divina sorpresa» de Mozart en una iglesia normanda).
POL: *Mlodosc Chopina*, dir. Alexandre Ford.

Investigaciones

FR.: *Astrologie*, música concreta de Pierre Henry e instrumental de Jean Grémillon, dir. Jean Grémillon (cortometraje).

1953

Melodías del año

FR.: *Las vacaciones del señor Hulot* (Les vacances de monsieur Hulot), mús. Alain Romans, dir. Jacques Tati («Quel temps fait- il à Paris»).

EE.UU.: *Moulin Rouge* (Moulin Rouge), mús. Georges Auric, dir. John Huston (vals).

Bandas sonoras

FR.: *Madame de...* (Madame de...), mús. Georges Van Parys (sobre un tema de Oscar Strauss), dir. Max Ophuls.

ITAL.: *Te querré siempre* (Viaggio in Italia), mús. Renzo Rossellini. dir. Roberto Rossellini.

SUECIA: *Det stora äventyret*, mús. Lars-Erik Larson, dir. Arne Sückdorf (documental sobre la naturaleza).

EE.UU.: *De aquí a la eternidad* (From Here to Eternity), mús. George Duning. dir. Fred Zinnemann (el solo de trompeta de Montgomery Clift).

EE.UU.: *Vacaciones en Roma* (Roman Holiday), mús. Georges Auric, dir. William Wyler.

Filmes musicales

FR.-ESP.: *La belle de Cadix / La bella de Cádiz*. mús. Vincent Scotto. dir. Raymon Bernard (con Luis Mariano).

G.B.: *Remains to be Seen*. dir. Don Weis.

EE.UU.: *Los cinco mil dedos del doctor T.* (The 5000 Fingers of Dr. T.). mús. Friedrich Holländer, dir. Roy Rowland.

EE.UU.: *Melodías de Broadway 1955* (The Band Wagon), mús. Adolphe Deutsch, dir. Vincente Minnelli.

La música como tema

FR.: *El salario del miedo* (Le salaire de la peur), dir. Henri-Georges Clouzot (*El Danubio azul* y el accidente).

1954

Melodías del año

FR.: *Touchez pas au grisbi*. mús. Jean Wiener, dir. Jacques Becker.

ITAL.: *La strada* (La strada), mús. Nino Rota, dir. Federico Fellini.

JAPÓN: *El intendente Sansho* (Sansho Dayu) y *Chikamatsu Monogatari*, mús. Fumio Hayasaka, dir. Kenji Mizoguchi.

EE.UU.: *Johnny Guitar*, mús. Victor Young, dir. Nicholas Ray.

EE.UU.: *La ley del silencio* (On the Waterfront), mús. Leonard Bernstein, dir. Elia Kazan.

Bandas sonoras

RDA: *Das Lied der Ströme*, mús. Dimitri Shostakovich, dir. Joris Ivens.

Música clásica

ITAL.: *Senso* (Senso), mús. Bruckner y Verdi, dir. Luchino Visconti.

Filmes musicales

EE.UU.: *Carmen Jones* (Carmen Jones), mús. basada en Bizet, dir. Otto Preminger.

EE.UU.: *Ha nacido una estrella* (A Star is Born), mús. varios, dir. George Cukor (con Judy Garland).

La música como tema

EE.UU.: *Música y lágrimas* (The Glenn Miller Story), dir. Anthony Mann, con James Stewart (*biopic* de Glenn Miller).

1955

Melodías del año

FR.: *Rififí* (Du rififi chez les hommes), mús. Georges Auric, dir. Jules Dassin.

EE.UU.: *Semilla de maldad* (Blackboard Jungle), dir. Richard Brooks («Rock around the Clock» por Bill Haley and the Comets).

Bandas sonoras

FR.: *Noche y niebla* (Nuit et brouillard), mús. Hanns Eisler, dir. Alain Resnais.

INDIA: *Pather Panchali*, mús. Ravi Shankar, dir. Satyajit Ray.

EE.UU.: *El beso del asesino* (Killer's Kiss), mús. Gerald Fried, dir. Stanley Kubrick (inicio de numerosas colaboraciones).

EE.UU.: *El beso mortal* (Kiss me deadly), mús. Frank De Vol, dir. Robert Aldrich (uno de los primeros filmes de este tándem, utiliza numerosas composiciones clásicas, como la *Sinfonía inacabada*).

EE.UU.: *El hombre del brazo de oro* (The Man with the Golden Arm), mús. Elmer Bernstein, dir. Otto Preminger.

EE.UU.: *La noche del cazador* (The Night of the Hunter), mús. Walter Schumann, dir. Charles Laughton.

EE.UU.: *The Cobweb*, mús. Leonard Rosenman, dir. Vincente Minnelli (partitura dodecafónica).

Música clásica

AUSTRIA: *El rey loco* (Ludwig II), dir. Helmut Kaütner.

EE.UU.: *La tentación vive arriba* (The Seven Year Itch). mús Alfred Newman, dir. Billy Wilder (referencia paródica al *Concierto para piano n.° 2* de Rachmaninov de *Breve encuentro*).

1956

Melodías del año

FR.: *Toko X. no contesta* (Si tous les gars du monde). mús. Georges Van Parys, dir. Christian-Jacque.

EE.UU.: *El hombre que sabía demasiado* (The Man Who Knew Too Much), mús. Bernard Herrmann y Arthur Benjamin. canción de Jay Livingston y Ray Evans. dir. Alfred Hitchcock (la canción *Whatever will be, will be / Qué será, será* cantada por Dorys Day, y la escena del «asesinato» durante el concierto en el Albert Hall de Londres).

EE.UU.: *La vuelta al mundo en ochenta días* (Around the World in 80 days), mús. Victor Young, dir. Michael Anderson (vals).

Bandas sonoras

FR.: *Y Dios creó la mujer* (Et Dieu créa la femme), mús. Paul Misraki, dir. Roger Vadim.

JAPÓN: *Akasen chitai*, mús. Toshiro Mayuzumi, dir. Kenji Mizoguchi.

SUECIA: *El séptimo sello* (Det Sjunde Inseglet), mús. Erik Nordgren, dir. Ingmar Bergman.

EE.UU.: *Los diez mandamientos* (The Ten Commandments), mús. Elmer Bernstein, dir. Cecil B. De Mille.

EE.UU.: *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Invasion of the Body Snatchers), mús. Carmen Dragon, dir. Don Siegel.

EE.UU.: *El loco del pelo rojo* (Lust for Life), mús. Miklos Rozsa, dir. Vincente Minnelli.

Música clásica

FR.: *Un condenado a muerte se ha escapado* (Un condamné à mort s'est échapé / Le vent souffle où il veut), dir. Robert Bresson (utilización ritualizada del *Kyrie* de la *Misa en do menor* de Mozart).

Filmes musicales

FR.-ESP:: *Le chanteur de Mexico / El cantor de México,* dir. Richard Pottier (clásico del tándem Luis Mariano-Bourvil).

Investigaciones

EE.UU.: *Planeta prohibido* (Forbidden Planet), mús. electrónica de Luis y Bebe Barron. dir. Fred McLeod Wilcox.

1957

Melodías del año

G.B.:*El puente sobre el río Kwai* (The Bridge on the River Kwai), mús. Malcolm Arnold, dir. David Lean (éxito de la canción «The sun shines, shines, shines». adaptada de la tradicional marcha del coronel Bogey).

Bandas sonoras

EE.UU.: *Chantaje en Broadway* (Sweet smell of Success). mús. Elmer Bernstein y Chico Hamilton. dir. Alexander Mackendrick.

Filmes musicales

EE.UU.: *La bella de Moscú* (Silk Stockings). dir. Rouben Mamoulian (en esta adaptación musical de *Ninotchka*. Fred Astaire es un compositor ruso que pasa a Occidente).

EE.UU.: *Jailhouse Rock*. dir. Richard Thorpe (con Elvis Presley).

La música como tema

ITAL.: *Las noches de Cabiria* (Le notti di Cabiria), mús. Nino Rota, dir. Federico Fellini (Beethoven «guía» las gestas del personaje).

POL.: *Eroïca*, mús. Jan Krenz. dir. Andrzej Munk (filme sobre la guerra, construido como una sinfonía, en dos partes, tituladas *Scherzo alla polaca* y *Ostinato lugubre*).

POL.: *Kanal* (Kanal), mús. Jan Krenz. Josef Bartczac, dir. Andrzej Wajda (los resistentes de Varsovia, «un pianista tocando entre las ruinas»).

EE.UU.: *Interludio de amor* (Interlude). mús. Frank Skinner, dir. Douglas Sirk (el amor imposible entre un americano, director de orquesta en Salzburgo, cuya mujer está loca; arreglos de composiciones románticas).

EE.UU.: *Falso culpable* (The Wrong Man), dir. Alfred Hitchcock (un músico injustamente acusado).

Investigaciones

FR.: *Sait-on jamais*, mús. Modern Jazz Quartet, dir. Roger Vadim.

ITAL.: *El grito* (Il grido), mús. Giovanni Fusco, dir. Michelangelo Antonioni.

1958

Melodías del año

FR.: *L'eau vive*, canción de Guy Béart, dir. François Villiers, adaptación de la obra de Jean Giono.

EE.UU.: *El albergue de la Sexta Felicidad* (The Inn of the Sixthe Happiness), dir. Mark Robson (marcha de los niños conducidos por Ingrid Bergman).

Bandas sonoras

FR.: *Deux hommes dans Manhattan*, mús. Martial Solal, dir. Jean-Pierre Melville.

EE.UU.: *Quiero vivir* (I want to live), arreglos jazzísticos de Johnny Mandel, dir. Robert Wise.

EE.UU.: *Sed de mal* (Touch of Evil), mús. Henry Mancini, dir. Orson Welles.

EE.UU.: *De entre los muertos / Vértigo* (Vertigo), mús. Bernard Herrmann (dirigida por Muir Mathieson), dir. Alfred Hitchcock.

EE.UU.:*The Old Man and the Sea*, mús. Dimitri Tiomkin, dir. John Sturges.

Música clásica

FR.: *Les amants*, dir. Louis Malle (el sexteto de Brahms).

La música como tema

ESP: *Saeta del ruiseñor*, dir. Antonio del Amo (el primer filme de la internacionalmente conocida serie: un niño cantor llega a ser una estrella y así permite que una ciega pueda recobrar la vista).

INDIA: *Jalsaghar*, mús. Ustad Vilayat Khan, dir. Satyajit Ray.

Investigaciones

EE.UU.: *Ascensor para el cadalso* (Ascenseur pour l'échafaud), dir. Louis Malle (música improvisada por Miles Davis).

1959

Melodía del año

FR.: *Orfeo negro* (Orfeo Negro), dir. Marcel Camus (canción «Matin, fais lever le soleil»).

Bandas sonoras

FR.: *Les cousins*, mús. Paul Misraki, dir. Claude Chabrol («La cabalgada de las Walkirias»).

FR.: *Hiroshima, mon amour* (Hiroshima mon amour), mús. Giovanni Fusco (con un vals de Georges Delerue): dir. Alain Resnais.

EE.UU.: *Ben-Hur* (Ben-Hur), mús. Miklos Rozsa, dir. William Wyler.

EE.UU.: *Imitación a la vida* (Imitation of Life), mús. Frank Skinner, dir. Douglas Sirk (con un espiritual negro interpretado por Mahalia Jackson).

EE.UU.: *Con la muerte en los talones* (North by Northwest), mús. Bernard Herrmann, dir. Alfred Hitchcock.

EE.UU.: *Anatomía de un asesinato* (Anatomy of a Murder), mús. Duke Ellington, dir. Otto Preminger.

Filme musical

INDIA: *Kaagaz Ke Phool*, dir. Guru Dutt

Filme-ópera

EE.UU.: *Porgy y Bess* (Porgy and Bess), dir. Otto Preminger.

Investigaciones

FR.: *Al final de la escapada* (À bout de souffle), mús. Martial Solal, dir. Jean-Luc Godard.

FR.: *Le signe du lion*, mús. Pierre Jansen, dir. Eric Rohmer.

1960

Melodías del año

FR.: *Una larga ausencia* (Une aussi longue absence), mús. Georges Delerue, dir. Henri Colpi («Trois petites notes de musique»).

GRECIA / EE.UU.: *Nunca en domingo* (Never on Sunday), mús. Manos Hadjidakis, dir. Jules Dassin, con Melina Mercouri (canción «Los niños del Pireo»).

JAPÓN: *La isla desnuda* (Hadaka no Shima), mús. Hikaru Hayashi, dir. Kaneto Shindo (filme sin palabras, con un tema de éxito).

EE.UU.: *El Álamo* (The Alamo), mús. Dimitri Tiomkin, dir. John Wayne.

EE.UU.: *Éxodo* (Exodus), mús. Ernest Gold, dir. Otto Preminger (tema: «This land is mine, God gave this land to me»).

Bandas sonoras

FR.: *Lola* (Lola), mús. Michel Legrand, dir. Jacques Demy.

G.B.: *Sábado noche, domingo mañana* (Saturday Night and Sunday Morning), mús. Johnny Dankworth, dir. Karel Reisz.

EE.UU.: *Los siete magníficos* (The Magnificent Seven), mús. Elmer Bernstein, dir. John Sturges.

La música como tema

FR.: *Moderato Cantabile* (Moderato cantabile), dir. Peter Brook, a partir de una obra de Marguerite Duras (crimen alrededor de unas lecciones de pianos y una sonata de Diabelli).

FR.: *Tirez sur le pianiste*, mús. Georges Delerue, dir. François Truffaut.

EE.UU.: *Sueño de amor* (Song Without End), de Charles Vidor y George Cukor (Dirk Bogarde en el papel de Liszt).

Investigaciones

FR.: *Psicosis* (Psycho), mús. Bernard Herrmann, dir. Alfred Hitchcock (banda sonora compuesta exclusivamente para orquesta de cuerda).

1961

Melodías del año

FR.-ESP.: *Un taxi para Tobruk / Un taxi pour Tobrouk*, mús. Georges Garvarentz, dir. Denys de La Patellière (utiliza un arreglo del cántico *Les anges dans nos campagnes*).

EE.UU.: *Desayuno con diamantes* (Breakfast at Tiffany's), mús. Henry Mancini, dir. Blake Edwards.

EE.UU.: *El día más largo* (The Longest Day), mús. Maurice Jarre, dir. Ken Annakin, Andrew Marton, Gert Oswald y Bernhard Wicki, coordinados por Darryl Zannuck.

Bandas sonoras

FR.: *El año pasado en Marienbad* (L'année dernière à Marienbad), mús. Francis Seyrig, dir. Alain Resnais.

Música clásica

ESP.: *Viridiana*, dir. Luis Buñuel (la cena de los mendigos y el *Mesías* de Haendel).

SUECIA: *Como en un espejo* (Sasom I en spegel), dir. Ingmar Bergman (algunas notas de Bach y una construcción dramática inspirada en el cuarteto de cuerdas).

Filmes musicales

EE.UU.: *West Side Story* (West Side Story), mús. Leonard Bernstein, arreglos de Saul Chaplin, dirs. Robert Wise y Jerome Robbins.

FR.: *Una mujer es una mujer* (Une femme est une femme), mús. Michel Legrand, dir. Jean-Luc Godard.

La música como tema

EE.UU.: *Too Late Blues*, dirigida e interpretada por John Cassavettes (los amores de un músico con una cantante de *jazz* en Nueva York).

1962

Melodías del año

EE.UU.: *Hatari* (Hatari!), mús. Henry Mancini, dir. Howard Hawks (tema del pequeño elefante).

Bandas sonoras

FR.: *Jules y Jim* (Jules et Jim), mús. Georges Delerue, dir. François Truffaut (con la canción de Cyrus Bassiak «Le Tourbillon»).

FR.: *Le repos du guerrier*, mús. Michel Magne, dir. Roger Vadim.

FR.: *Relato íntimo* (Thérèse Desqueyroux), mús. Maurice Jarre, dir. Georges Franju.

G.B.: *Lawrence de Arabia* (Lawrence of Arabia), mús. Maurice Jarre, dir. David Lean.

POL: *El cuchillo en el agua* (Noz Wodzie), mús. Krzystof Komeda, dir. Roman Polanski.

EE.UU.: *Freud, pasión secreta* (Freud, the Secret Passion), mús. Jerry Goldsmith, dir. John Huston.

Filme musical

FR.: *Les amants de Teruel*, mús. Mikis Theodorakis, dir. Raymond Rouleau, con Ludmilla Tcherina (filme con mímica y danza).

La música como tema

FR.: *Cleo de 5 a 7* (Cléo de cinq à sept), mús. Michel Legrand, dir. Agnés Varda (Corine Marchan interpreta a una cantante de moda).

1963

Bandas sonoras

FR.: *El hombre de Río* (L'Homme de Rio), mús. Georges Delerue, dir. Philipe de Broca.

FR.-ITAL.: *El desprecio* (Le mépris), mús. Georges Delerue, dir. Jean-Luc Godard.

G.B.: *Tom Jones* (Tom Jones), mús. John Addison, dir. Tony Richardson.

ITAL.: *Ocho y medio* (Otto e mezzo), mús. Nino Rota, dir. Federico Fellini.

La música como tema

EE.UU.: *El profesor chiflado* (The Nutty Professor), mús. Walter Scharf, dir. Jerry Lewis (parodia de Jekyll y Hyde en la que un profesor feo y patoso se convierte en un seductor irresistible y petulante).

Investigaciones

FR.: *Muriel* (Muriel ou Le temps d'un retour), mús. Hans Werner Henze, dir. Alain Resnais.

SUECIA: *El silencio* (Tystnaden), dir. Ingmar Bergman (un principio inspirado por el *Concierto para orquesta* de Bartok y una concepción musical).

EE.UU.: *Los pájaros* (The Birds), dir. Alfred Hitchcock (sonidos electrónicos supervisados por Bernard Herrmann, y una escena construida sobre una canción).

1964

Melodías del año

G.B.: *James Bond contra Goldfinger* (Goldfinger), mús. John Barry, dir. Guy Hamilton (éxito del tercer filme de la serie James Bond, lanzó un tema escrito por Monty Norman y una canción interpretada por Shirley Bassey).

GR: *Zorba el griego* (Zorba The Greek), mús. Mikis Theodorakis, dir. Michael Cacoyannis (el sirtaki).

ITAL.-ESP.-AL.: *Per un pugno di dollari / Por un puñado de dólares / Für Eine Handwoll Dollars*, mús. Ennio Morricone, dir. Sergio Leone.

EE.UU.: *La pantera rosa* (The Pink Panther), mús. Henry Mancini, dir. Blake Edwards (el tema de Mancini se hizo célebre con la serie de dibujos animados inspirada en los títulos de crédito de esta parodia de los filmes policíacos, aunque también sonaba en la continuación de las aventuras del inspector Clouseau, interpretado por Peter Sellers).

Bandas sonoras

JAPÓN: *Kwaidan* (Kwaidan), mús. Toru Takemitsu, dir. Masaki Kobayashi.

Filmes musicales

G.B.: *¡Qué noche la de aquel día!* (A Hard Day's Night), mús. John Lennon y Paul McCartney, dir. Richard Lester (primer filme de los Beatles).

Filme-ópera

FR.: *Los paragüas de Cherburgo* (Les parapluies de Cherbourg), mús. Michel Legrand, dir. Jacques Demy.

La música como tema

DINAMARCA: *Gertrud* (Gertrud), dir. Carl Dreyer (la protagonista es una cantante que abandona a su marido).

Investigaciones

ITAL.: *El desierto rojo* (Il deserto rosso), mús. Giovanni Fusco, dir. Michelangelo Antonioni (música electrónica).

ITAL.: *El Evangelio según san Mateo* (Il vangelo secondo Matteo), dir. Pier-Paolo Pasolini (la música es un mosaico deliberadamente heterogéneo, en el que se mezclan todas las culturas y todas las épocas).

1965

Melodías del año

FR.: *Les copains*, dir. Yves Robert (canción «Les copains d'abord», compuesta para el filme por Georges Brassens).

EE.UU.: *¿Qué tal, Pussycat?* (What's new Pussycat), mús. Burt Bacharach, dir. Clive Donner (canción interpretada por Tom Jones).

Bandas sonoras

FR.: *Pierrot el loco* (Pierrot le fou), mús. Antoine Duhamel, dir. Jean-Luc Godard.

EE.UU.: *Castillos en la arena* (The sandpiper), mús. Johnny Mandel, dir. Vincente Minnelli.

Filmes musicales

EE.UU.: *Sonrisas y lágrimas* (The Sound of Music), dir. Robert Wise.

La música como tema

CHECOSLOVAQUIA: *Los amores de una rubia* (Lasky Jedné plavovlasky), dir. Milos Forman (la protagonista menosprecia a los soldados en el baile y se interesa por un «pianista de la orquesta»).

CHECOSLOVAQUIA: *Intimi Osvetlenti*, dir. Ivan Passer (un ensayo inenarrable de la *Pequeña música nocturna*).

1966

Melodías del año

FR.: *Un hombre y una mujer* (Un homme et une femme), mús. Francis Lai, dir. Claude Lelouch.

G.B.: *El doctor Zhivago* (Doctor Zhivago), mús. Maurice Jarre, dir. David Lean (el «Tema de Lara»).

Bandas sonoras

DINAMARCA: *Hambre* (Svelt), mús. Krysztof Komeda, dir. Henning Carlsen.

FR.: *Tres aventureros* (Les aventuriers), mús. François de Roubaix, dir. Robert Enrico.

FR.: *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*, mús. Michel Legrand, dir. William Klein.

FR.: *Rey de corazones* (Le roi de coeur), mús. Georges Delerue, dir. Philippe de Broca.

ITAL.: *El bueno, el feo y el malo* (Il buono, il brutto, il cattivo), mús. Ennio Morricone, dir. Sergio Leone.

Cine musical

FR.: *Las señoritas de Rochefort* (Les demoiselles de Rochefort), mús. Michel Legrand, dir. Jacques Demy.

U.R.S.S.: *Teni Zabytyh Predlov*, dir. Sergei Paradjanov (la música de un pueblo).

1967

Melodía del año

EE.UU.: *El graduado* (The Graduate), mús. Dave Grusin, temas de Simon y Garfunkel, dir. Mike Nichols.

Bandas sonoras

G.B.: *Blow up, deseo de una mañana de verano* (Blow up), mús. Herbie Hancock, dir. Michelangelo Antonioni.

EE.UU.: *En el calor de la noche* (In the Heat of the Night), mús. Quincy Jones, dir. Norman Jewison (canción de Ray Charles).

EE.UU.: *Reflejos en un ojo dorado* (Reflections in a Golden Eye), mús. Toshiro Mayuzumi, dir. John Huston.

Música clásica

SUECIA: *Elvira Madigan* (Elvira Madigan), dir. Bo Widerberg (concierto para piano y orquesta n. 20 de Mozart).

La música como tema

AL.: *Chronik der Anna-Magdalena Bach*, dirs. Jean-Marie Straub y Danièle Huillet.

EE.UU.: *Monterrey Pop* (Monterrey Pop), dirs. D.A. Pennebaker y Richard Leacock.

1968

Bandas sonoras

G.B.: *Ceremonia secreta* (Secret Ceremony), mús. Richard Rodney Bennett, dir. Joseph Losey (efectos electrónicos modernistas).

ITAL.: *Hasta que llegó su hora* (C'era una volta il west), mús. Ennio Morricone, dir. Sergio Leone.

EE.UU.: *El caso Thomas Crown* (The Thomas Crown Affair), mús. Michel Legrand, dir. Norman Jewison.

EE.UU.: *Bullit* (Bullit), mús. Lalo Schifrin, dir. Peter Yates.

Música clásica

G.B.: *2001: una odisea del espacio* (2001: A Space Odyssey), dir. Stanley Kubrick (música de Johann Strauss Jr., Richard Strauss, Aram Katchaturian y György Ligeti).

Filmes musicales

ITAL.: *Nostra Signora dei Turchi*, dir. Carmelo Bene (titulada como «drama lírico», incorpora fragmentos de óperas de Mussorgski, Puccini y Verdi).

EE.UU.: *Funny Girl* (Funny Girl), dir. William Wyler (la vida de la cantante Fanny Brice, interpretada por Barbra Streisand).

EE.UU.: *El libro de la selva* (The Jungle Book), dir. Wolfgang Reitherman (uno de los mejores «Walt Disney»).

La música como tema

INDIA: *The Guru*, dir. James Ivory (un cantante inglés quiere iniciarse en la música india).

SUECIA: *La vergüenza* (Skammen), dir. Ingmar Bergman (la guerra y el *Cuarto concierto de Brandenburgo*, que no es más que un sueño).

Investigaciones

FR.: *L'homme qui ment*, «partitura» de Michel Fano, dir. Alain Robbe-Grillet.

1969

Melodías del año

EE.UU.: *Dos hombres y un destino* (Butch Cassidy and the Sundance Kid), mús. Burt Bacharach, dir. George Roy Hill (canción «Raindrops keep fallin' on my head»).

EE.UU.: *Grupo salvaje* (The Wild Bunch), mús. Jerry Fielding, dir. Sam Peckinpah.

EE.UU.: *Cowboy de medianoche* (Midnight Cowboy), canción de Fred Neil, dir. John Schlesinger.

Banda sonora

FR.: *More* (More), mús. Pink Floyd, dir. Barbet Schroeder (droga y *pop*).

Recopilaciones

ITAL.: *Satyricon* (Fellini-Satyricon), mús. Nino Rota y músicas no europeas, dir. Federico Fellini.

EE.UU.: *Buscando mi destino* (Easy Rider), dir. Dennis Hopper (prototipo de *road-movie* marcada por las canciones).

Filmes musicales

U.R.S.S.: *Menk*, dir. Arthur Pelechian (el montaje como música).

EE.UU.: *El restaurante de Alicia* (Alice's Restaurant), dir. Arthur Penn (sobre una balada de Arlo Guthrie).

La música como tema

FR.: *One plus One*, dir. Jean-Luc Godard (los Rolling Stones graban «Sympathy for the Devil»).

HUNGRÍA: *Fenyes Szelek*, dir. Miklós Jancsó (enfrentamiento musical entre comunistas y católicos en la Hungría de 1947).

1970

Melodías del año

FR.: *Borsalino* (Borsalino), mús. Claude Bolling, dir. Jacques Deray.

EE.UU.: *Love Story* (Love Story), mús. Francis Lai, dir. Arthur Hiller («Le gustaban Bach, Mozart y los Beatles»).

Bandas sonoras

FR.: *El carnicero* (Le boucher), mús. Jacques Jansen, dir. Claude Chabrol.

EE.UU.: *La vida privada de Sherlock Holmes* (The Private Life of Sherlock Holmes), mús. Miklos Rozsa, dir. Billy Wilder (Wilder recupera un concierto para violín y orquesta del compositor, sin olvidar que el personaje de Conan Doyle es violinista).

Música clásica

FR.: *El niño salvaje* (L'enfant sauvage), dir. François Truffaut (Vivaldi y la elevación del espíritu).

Cine musical

EE.UU.: *Woodstock* (Woodstock), dir. Michael Wadleigh.

La música como tema

U.R.S.S.: *Ikho Chachvi Mgalobeli / Zil Peveij Drodz*, dir. Otar Iosseliani (la vida de un percusionista en la orquesta sinfónica de Tbilissi).

EE.UU.: *Mi vida es mi vida* (Five easy pieces), mús. Bach y Chopin, dir. Bob Rafelson (un pianista que abandona su carrera).

Investigaciones

FR.: *Le territoire des autres*, banda sonora Michel Fano, dir. François Bel y Gérard Vienne.

1971

Melodías del año

EE.UU.: *Shaft*, mús. Isaac Hayes, dir. Gordon Parks.

EE.UU.: *Verano del 42* (Summer of 42), mús. Michel Legrand, dir. Robert Mulligan.

Bandas sonoras

AL.: *Aguirre o la cólera de Dios* (Aguirre, der Zorn Gottes), mús. Popol Vuh, dir. Werner Herzog.

ITAL.: *¡Agáchate, maldito!* (Giá la testa), mús. Ennio Morricone, dir. Sergio Leone.

G.B.: *El mensajero* (The Go-Between), mús. Michel Legrand, dir. Joseph Losey (música «neo-Bach» de Michel Legrand con un tema muy destacado).

Música clásica

AL.: *Der Tod des Maria Malibran*, dir. Werner Schroeter (se ven rostros de mujeres y se oyen arias de ópera de Mozart, Cherubini y Rossini, además de fragmentos de *La consagración de la primavera*, *Ramona*, etc.)

G.B.: *La naranja mecánica* (A Clockwork Orange), dir. Stanley Kubrick, mús. Purcell y Beethoven, con arreglos para sintetizador de Walter Carlos).

ITAL.: *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia), dir. Luchino Visconti (*adagietto* de la *Quinta sinfonía* de Mahler).

Recopilaciones

EE.UU.: *La última película* (The last picture show), dir. Peter Bogdanovich.

La música como tema

BELG: *Cita en Bray* (Rendez-vous à Bray), mús. Frédéric Devreese, dir. André Delvaux (un pianista en la guerra: Brahms, Franck).

G.B.: *La pasión de vivir* (The Music Lovers), dir. Ken Russell (con Richard Chamberlain en el papel de Chaikovski).

U.R.S.S.: *Tchaikovski*, dir. Igor Talankine (la música del maestro arreglada y dirigida por Dimitri Tiomkin).

EE.UU.: *Escalofrío en la noche* (Play Misty for Me), dir. Clint Eastwood (un locutor de un programa musical radiofónico recibe llamadas de una mujer que le pide que ponga constantemente *Misty*).

Investigaciones

EE.UU.: *200 Motels*, dir. Frank Zappa.

EE.UU.: *THX 1138* (THX 1138), concepción sonora y montaje de Walter Murch, mús. Lalo Schifrin, dir. George Lucas.

1972

Melodía del año

FR.: *El gran rubio con un zapato negro* (Le grand blond avec une chaussure noire), mús. Vladimir Cosma, dir. Yves Robert (un tema para zampoña de Vladimir Cosma que tuvo un gran éxito).

Bandas sonoras

EE.UU.: *El padrino* (The Godfather), mús. Nino Rota, dir. Francis Coppola.

EE.UU.: *Hermanas* (Sisters), mús. Bernard Herrmann, dir. Brian de Palma.

Música clásica

AL.: *Ludwig, réquiem por un rey virgen* (Ludwig, Requiem für Einen Jung Fräulichen König), dir. Hans-Jürgen Syberberg (música sinfónica de Wagner).

EE.UU.: *Matadero cinco* (Slaughter House Five), dir. George Roy Hill (arreglos de Bach realizados por Glenn Gould, en el infierno del bombardeo de Dresde).

Compilación

EE.UU.: *American Graffiti* (American Graffiti), dir. George Lucas (concepción sonora de Walter Murch).

Cine musical

EE.UU.: *Cabaret* (Cabaret), mús. Kander y Ebb, dir. Bob Fosse.

EE.UU.: *Jesucristo Superstar* (Jesus Christ Superstar), mús. Andrew Lloyd Webber, dir. Norman Jewison.

La música como tema

EE.UU.: *Deliverance* (Deliverance), mús. Eric Weisberg y Steve Mandel, dir. John Boorman (escena del duelo de banjos).

Investigaciones

ITAL.: *La Tosca*, dir. Luigi Magni (los personajes cantan la música moderna de Armando Trovajoli, con un fondo de arias de ópera; Monica Vitti es Tosca y Vittorio Gassmann es Scarpia).

U.R.S.S.: *Solaris* (Solaris), mús. Edward Artemiev, dir. Andrei Tarkovski (música electrónica al límite del silencio, en continuo con los ruidos del cosmos, y un coral para órgano de Bach).

1973

Bandas sonoras

FR.: *La noche americana* (La nuit américaine), mús. Georges Delerue, dir. François Truffaut.

ITAL.: *Amarcord*, mús. Nino Rota, dir. Federico Fellini.

EE.UU.: *La aventura del Poseidón* (The Poseidon Adventure), mús. John Williams, dir. Ronald Neame.

Música clásica

ITAL.: *Luis II de Baviera* (Ludwig), dir. Luchino Visconti (la «Romanza de la estrella» de *Tanhäuser*, y Trevor Howard como Wagner).

SUECIA: *Gritos y susurros* (Vichningar och Rop), dir. Ingmar Bergman (fragmentos de Bach y una mazurca de Chopin).

EE.UU.: *Cuando el destino nos alcance* (Soylent Green), dir. Richard Fleischer (la *Sinfonía pastoral*).

Compilación-arreglos

EE.UU.: *El golpe* (The Sting), mús. Scott Joplin, con arreglos de Marvin Hamlisch, dir. George Roy Hill.

Compilación

EE.UU.: *El exorcista* (The Exorcist), dir. William Friedkin (Lalo Schifrin había escrito una banda sonora, pero ésta fue reemplazada por *Tubular Bells*, de Mike Oldfield).

EE.UU.: *Malas calles* (Mean Streets), dir. Martin Scorsese.

Cine musical

EE.UU.: *Juan Salvador Gaviota* (Jonathan Livingston Seagull), dir. Hall Barlett (canciones de Neil Diamond).

1974

Bandas sonoras

FR.: *Lo importante es amar* (L'important c'est d'aimer), mús. Georges Delerue, dir. Andrezj Zulawski.

FR.: *Tres mujeres, sus amigos y los otros* (Vincent, François, Paul et les autres), mús. Philippe Sarde, dir. Claude Sautet.

ITAL.: *Una mujer y tres hombres* (C'eravamo tanto amati), mús. Armando Trovaioli, dir. Ettore Scola.

ITAL.: *Perfume de mujer* (Profumo di donna), mús. Armando Trovaioli, dir. Dino Risi.

EE.UU.: *El jovencito Frankenstein* (Young Frankenstein), mús. John Morris, dir. Mel Brooks.

Música clásica

AL.: *El enigma de Kaspar Hauser* (Jeden für sich und Gott gegen Alle), dir. Werner Herzog (Bruno S. encarna al niño de que habla Verlaine, y conmueve por su forma de tocar el piano: piezas de Pachelbel, Albinoni, Mozart...).

EE.UU.: *Malas tierras* (Badlands), dir. Terence Malick (mús. Carl Orff y Erik Satie).

Filmes-ópera

AL.: *Moses und Aron*, dir. Jean-Marie Straub y Danièle Huillet (Schönberg al aire libre en una bella versión que no se contenta sólo con respetar la música, sino que hace justicia al contenido y a las ambiciones del texto).

SUECIA: *La flauta mágica* (Trollflötjen), dir. Ingmar Bergman.

Cine musical

EE.UU.: *El fantasma del paraíso* (Phantom of the paradise), mús. Paul Williams, dir. Brian de Palma (versión *rock* de *El fantasma de la Ópera*).

La música como tema

FR.: *L'assassin musicien*, dir. Benoît Jacquot.

G.B.: *Una sombra en el pasado* (Mahler), dir. Ken Russell (Robert Powell es Mahler).

EE.UU.: *Alicia ya no vive aquí* (Alice doesn't live here anymore), dir. Martin Scorsese (una mujer se da a conocer como cantante).

Investigaciones

EE.UU.: *La conversación* (The Conversation), mús. David Shire y Duke Ellington, dir. Francis Ford Coppola (concepción sonora de Walter Murch).

1975

Melodía del año

ESP.: *Cría cuervos*, dir. Carlos Saura (la canción: «Por qué te vas»).

Bandas sonoras

FR.: *La fête sauvage*, mús. Vangelis, dir. Frédéric Rossif (largometraje de animales).

FR.: *El viejo fusil* (Le vieux fusil), mús. François de Roubaix, dir. Robert Enrico.

EE.UU.: *Tiburón* (Jaws), mús. John Williams, dir. Steven Spielberg.

EE.UU.: *Los tres días del cóndor* (Three Days of the Condor), mús. Dave Grusin, dir. Sidney Pollack.

EE.UU.: *Taxi Driver* (Taxi Driver), mús. Bernard Herrmann, dir. Martin Scorsese.

Música clásica

G.B.: *Barry Lyndon* (Barry Lyndon), dir. Stanley Kubrick (música de Bach, Haendel, Mozart, Paisiello, Schubert y popular irlandesa; arreglos de Leonard Rosenman).

Film-ópera

G.B.: *Tommy* (Tommy), dir. Ken Russell (la ópera *rock* de los Who).

La música como tema

FR.: *India Song* (India Song), mús. Carlos d'Alessio, dir. Marguerite Duras (los elementos musicales y sonoros se repetirán en *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, 1976).

EE.UU.: *Nashville* (Nashville), dir. Robert Altman (música *country* con la supervisión y los arreglos de Richard Baskin).

Investigaciones

FR.: *Black Moon*, dir. Louis Malle (música original de Diego Masson, efectos sonoros de Luc Perini, música de Wagner).

1976

Bandas sonoras

FR.: *Barocco*, mús. Philipe Sarde, dir. André Téchiné.

G.B.: *Providence* (Providence), mús. Miklos Rozsa, dir. Alain Resnais.

ITAL.: *Casanova* (Fellini-Casanova), mús. Nino Rota, dir. Federico Fellini.

EE.UU.: *La última locura* (Silent Movie), mús. John Morris, dir. Mel Brooks.

EE.UU.: *Alguien voló sobre el nido del cuco* (One flew over the cuckoo's nest), mús. Jack Nitzsche, dir. Milos Forman.

Compilación

EE.UU.: *Un mundo aparte* (Car Wash), dir. Michael Schultz.

Filmes musicales

EE.UU.: *Bugsy Malone, nieto de Al Capone* (Bugsy Malone), mús. Paul Williams, dir. Alan Parker.

EE.UU.: *Ha nacido una estrella* (A star is born), dir. Frank Pierson (la version *rock* de *Ha nacido una estrella*, con Barbra Streisand y Kris Kristofferson, dos cantantes, fue una idea del productor John Peters, a raíz del éxito de la banda sonora del filme *Tommy*).

La música como tema

G.B.: *Lisztomanía* (Lisztomania), dir. Ken Russell (Roger Daltrey, de los Who, es Liszt).

U.R.S.S.: *Pastoral*, dir. Otar Iosselliani.

EE.UU.: *Esta tierra es mi tierra* (Bound for glory), dir. Hal Ashby (*biopic* de Woody Guthrie, interpretado por David Carradine).

Investigaciones

FR.: *Duelle*, mús. Jean Wiéner, dir. Jacques Rivette (el pianista aparece tocando el acompañamiento musical en escena).

1977

Bandas sonoras

AL.: *El amigo americano* (Der Amerikanische Freund), mús. Jürgen Knieper, dir. Wim Wenders.

SUIZA: *Repérages*, mús. Arie Dzierlatka, dir. Michel Soutter.

EE.UU.: *La guerra de las galaxias* (Star Wars), mús. John Williams, dir. George Lucas.

EE.UU.: *Encuentros en la tercera fase* (Close encounters of the Third Kind), mús. John Williams, dir. Steven Spielberg.

Música clásica

AL.: *Hitler, ein Film aus Deutschland*, dir. Hans-Jürgen Syberberg (utilización de amplios fragmentos de la música de Wagner).

Filmes musicales

EE.UU.: *Fiebre del sábado noche* (Saturday Night Fever), dir. John Badham (el filme «disco» y el sonido Dolby).

EE.UU.: *New York, New York* (New York, New York), mús. Kander y Ebb, dir. Martin Scorsese.

La música como tema

ITAL.: *Padre padrone* (Padre padrone), dir. Paolo y Vittorio Taviani.

U.R.S.S.: *Neokoncennaja pisu dlja mehaniceskovo pianino*, mús. Eduard Artemiev, dir. Nikita Mikhalkov.

EE.UU.: *Melodía para un asesinato* (Fingers), dir. James Toback (Harvey Keitel es un pianista neurótico).

Investigaciones

EE.UU.: *Cabeza borradora* (Eraserhead), mús. Fats Waller, concepción sonora de Alan Splet, dir. David Lynch.

1978

Bandas sonoras

FR.: *El dinero de los demás* (L'argent des autres), mús. Patrice Mestral, dir. Christian de Chalonge.

EE.UU.: *El expreso de medianoche* (Midnight Express), mús. Giorgio Moroder, dir. Alan Parker.

EE.UU.: *Días del cielo* (Days of Heaven), mús. Ennio Morricone, dir. Terence Malick (adaptación de Saint-Saëns).

Filmes musicales

ITAL.: *Allegro non troppo*, dir. Bruno Bozzetto (la *Fantasía* de un director de animación italiano, mezcla de imágenes reales de un director de orquesta y dibujos animados).

EE.UU.: *Grease* (Grease), dir. Randal Kleiser.

EE.UU.: *El último vals* (The Last Waltz), dir. Martin Scorsese (el último concierto del grupo The Band, con la participación de grandes cantantes, como Muddy Waters).

Música clásica

ITAL.: *El árbol de los zuecos* (L'albero degli zoccoli), dir. Ermanno Olmi (Johan Sebastian Bach).

La música como tema

G.B.: *El grito* (The Shout), dir. Jerzy Skolimowski.

ITAL.: *Ensayo de orquesta* (Prova d'orchestra), mús. Nino Rota, dir. Federico Fellini.

SUECIA: *Sonata de otoño* (Autumn Sonata), dir. Ingmar Bergman (la «lección de música» que Ingrid Bergman, pianista estrella, da a su hija, sobre la interpretación de un preludio de Chopin).

EE.UU.: *El cazador* (The Deer Hunter), mús. Stanley Myers, dir. Michael Cimino (una concepción coral operística, en tres actos, y Chopin que precede a la guerra).

1979

Bandas sonoras

EE.UU.: *Alien, el octavo pasajero* (Alien), mús. Jerry Goldsmith, dir. Ridley Scott.

U.R.S.S.: *Stalker*, mús. Eduard Artemiev, dir. Andreï Tarkovski.

Música clásica

FR.: *Corps a coeur*, dir. Paul Vecchiali (el *Réquiem* de Fauré).

EE.UU.: *Apocalypse now* (Apocalypse Now), mús. Carmine Coppola, dir. Francis Ford Coppola (resalta sobre todo la utilización de un título de The Doors, «The End» y de «La cabalgada de las Walkirias», así como el *sound design* de Walter Murch).

EE.UU.: *Kramer contra Kramer* (Kramer versus Kramer), dir. Robert Benton (Vivaldi).

EE.UU.: *Manhattan* (Manhattan), mús. arreglos de Gershwin, dir. Woody Allen.

Filmes musicales

EE.UU.: *La rosa* (The Rose), dir. Mark Rydell (soberbio melodrama sobre una cantante de *rock* que se droga, con Bette Midler).

EE.UU.: *Empieza el espectáculo* (All that Jazz), dir. Bob Fosse.

Filmes-ópera

FR.: *Don Giovanni* (Don Giovanni), dir. Joseph Losey.

La música como tema

ITAL.: *La luna* (La luna), dir. Bernardo Bertolucci (Caterina, gran cantante —Jill Clayburgh— tiene un hijo drogadicto).

POL: *El director de orquesta* (Dyrygent), dir. Andrzej Wajda.

EE.UU.: *Diez, la mujer perfecta* (Ten), dir. Blake Edwards (ella no puede hacer el amor si no es escuchando el *Bolero* de Ravel).

1980

Bandas sonoras

EE.UU.: *Vestida para matar* (Dressed to Kill), mús. Pino Donaggio, dir. Brian de Palma.

EE.UU.: *En algún lugar del tiempo* (Somewhere in time), mús. John Barry, dir. Jeannot Swarcz (bella música original, y arreglos de una de las *Variaciones sobre un tema de Paganini* de Rachmaninov).

Filmes musicales

CANADÁ: *Fantastica*, mús. Lewis Furey, dir. Gilles Carle.

EE.UU.: *Granujas a todo ritmo* (The Blues Brothers), dir. John Landis.

EE.UU.: *Fama* (Fame), dir. Alan Parker.

La música como tema

AL.: *Un canción... Lili Marleen* (Lili Marleen), dir. Rainer-Werner Fassbinder.

EE.UU.: *Quiero ser libre* (Coal Miner's Daughter), dir. Michael Apted (Sissy Spacek encarna a una estrella de la música *country*).

EE.UU.: *Nijinsky* (Nijinsky), arreglos John Lanchbery, dir. Herbert Ross (Ronald Pickup encarna a Stravinski, reconstrucción de la coreografía de *La consagración de la primavera*).

1981

Melodía del año

G.B.: *Carros de fuego* (Chariots of fire), mús. Vangelis, dir. Hugh Hudson.

Bandas sonoras

FR.: *L'ange*, mús. Michèle Bokanowski, dir. Patrick Bokanowski.

G.B.: *La mujer del teniente francés* (The French Lieuenant's Woman), mús. Carl Davis, dir. Karel Reisz.

EE.UU.: *Viaje alucinante al fondo de la mente* (Altered States), mús. John Corigliano, dir. Ken Russell.

Filmes musicales

EE.UU.: *Dinero caído del cielo* (Pennies From Heaven), mús. Marvin Hamlisch y Billy May, dir. Herbert Ross.

La música como tema

FR.: *Beau-père*, dir. Bertrand Blier (Rémi pianista).

FR.: *Diva* (Diva), mús. Vladimir Cosma, dir. Jean-Jacques Beineix (con Wilhelminia Fernández, revela un aria de *La Wally* de Alfredo Catalani).

FR.: *Los unos y los otros* (Les uns et les autres), dir. Claude Lelouch (la música, la historia y los destinos individuales).

ITAL.: *Il quartetto Basileus*, dir. Favio Carpi (música de Schubert, Debussy, Ravel, Smetana, Wagner, Bellini, Paganini).

EE.UU.: *Ragtime* (Ragtime), mús. Randy Newman, dir. Milos Forman (un pianista negro victima de la injusticia).

1982

Melodía del año

EE.UU.: *Oficial y caballero* (An Officer and a Gentleman), mús. Jack Nitzsche, dir. Taylord Hackford (canción de Joe Cocker).

Bandas sonoras

FR.: *El regreso de Martin Guerre* (Le retour de Martin Guerre), mús. Michel Portal, dir. Daniel Vigne.

G.B.: *El contrato del dibujante* (The Draughtman's Contract), mús. Michael Nyman, dir. Peter Greenaway.

ITAL.: *La noche de san Lorenzo* (La notte di San Lorenzo), mús. Nicola Piovani, dirs. Paolo y Vittorio Taviani.

MALÍ: *Finye*, dir. Soleyman Cissé, mús. Radio Mogadiscio, Pierre Gorse y música popular de Malí.

EE.UU.: *Blade Runner* (Blade Runner), mús. Vangelis, dir. Ridley Scott.

EE.UU.: *E.T.* (E.T. The extra-terrestrial), mús. John Williams, dir. Steven Spielberg.

Filmes musicales

G.B.: *Pink Floyd, el muro* (Pink Floyd. The Wall), dir. Alan Parker.

EE.UU.: *Corazonada* (One From the Heart), mús. Tom Waits, dir. Francis F. Coppola.

EE.UU.: *¿Víctor o Victoria?* (Victor, Victoria), mús. Henry Mancini, dir. Blake Edwards (con Julie Andrews).

Filmes-ópera

FR.: *Una habitación en la ciudad* (Une chambre en ville), mús. Michel Colombier, dir. Jacques Demy.

FR.-AL.: *Parsifal*, dir. Hans-Jürgen Syberberg.

La música como tema

ITAL.: *Y la nave va* (E la nave va), dir. Federico Fellini (el entierro de la cantante, arreglos de óperas por Gianfranco Plenizio).

Investigaciones

EE.UU.: *Koyaanisqatsi* (Koyaanisquatsi), mús. Philip Glass, dir. Godfrey Reggio (filme de montaje unanimista en la tradición de los años veinte).

1983

Melodías del año

FR.: *El marginal* (Le marginal), mús. Ennio Morricone, dir. Jacques Deray (para el filme policíaco anual de Jean-Paul Belmondo, un tema instrumental de cuerda, que tuvo una carrera prodigiosa en la ilustración sonora y la publicidad)

Bandas sonoras

AL.: *La mujer flambeada* (Die flambierte Frau), mús. Peer Raben, dir. Robert van Ackeren.

FR.: *Kamikaze 1999* (Le dernier combat), mús. Eric Serra, dir. Luc Besson.

FR.: *La lune dans le caniveau*, mús. Gabriel Yared, dir. Jean-Jaques Beineix.

G.B.-JAPÓN: *Feliz Navidad, Mister Lawrence* (Merry Christmas Mr. Lawrence), mús. Ryuichi Sakamoto, dir. Nagisa Oshima.

EE.UU.: *Elegidos para la gloria* (The right stuff), mús. Bill Conti, dir. Philip Kaufman.

Música clásica

FR.: *Nombre: Carmen* (Prénom Carmen), dir. Jean-Luc Godard (cuartetos de Beethoven).

Filmes musicales

ESP: *Carmen*, dir. Carlos Saura (filme-ballet con Antonio Gades).

EE.UU.: *Flashdance* (Flashdance), mús. Giorgio Moroder, dir. Adrian Lyne.

Filmes-ópera

FR.: *La sala de baile* (Le bal), mús. Vladimir Cosma, dir. Ettore Scola (según el espectáculo sin palabras del Teatro de Campagnol, música de diferentes épocas).

FR.: *La tragédie de Carmen*, dir. Peter Brook (música de Bizet con arreglos de Marius Constant, con Hélène Delavault).

ITAL.: *La Traviata* (La Traviata), dir. Franco Zeffirelli (Teresa Stratas es Violetta).

La música como tema

FR.: *Édith et Marcel*, dir. Claude Lelouch (con Évelyne Bouix en el papel de Édith Piaf).

FR.: *El amor de Swann* (Un amour de Swann), mús. Hans Werner Henze, dir. Volker Schlöndorff (la «pequeña frase» de la sonata de Vinteuil).

Investigaciones

EE.UU.: *La ley de la calle* (Rumble Fish), mús. Stewart Copeland, dir. Francis Coppola (concepción sonora y musical global).

1984

Melodías del año

EE.UU.: *Contra todo riesgo* (Against All Odds), mús. Michel Colombier y Larry Carlton, dir. Taylord Hackford (la canción de Phil Collins, con el mismo título que el filme, fue un éxito mundial; es un *remake* de un filme policíaco de Jacques Tourneur).

EE.UU.: *Los cazafantasmas* (Ghostbusters), mús. Elmer Bernstein, dir. Ivan Reitman (canción con el mismo título que el filme).

Bandas sonoras

FR.: *Les favoris de la lune*, mús. Nicolas Zourabichvili, dir. Otar Iosseliani.

ITAL.: *Kaos* (Kaos), mús. Nicola Piovani, dirs. Paolo y Vittorio Taviani.

EE.UU.: *Brazil* (Brazil), mús. Michael Kamen, dir. Terry Gilliam (a partir de la canción de Barosso y Russell).

EE.UU.: *París, Texas* (Paris, Texas), mús. Ry Cooder, dir. Wim Wenders.

EE.UU.: *Extraños en el paraíso* (Stranger than Paradise), mús. John Lurie, dir. Jim Jarmush.

Música clásica

FR.: *Notre histoire*, dir. Bertrand Blier (música de Bohuslav Martinu y composiciones originales de Lauren Rossi).

SUIZA: *Yo te saludo, María* (Je vous salue Marie), dir. Jean-Luc Godard (Bach, Dvorak).

Filmes musicales

EE.UU.: *Purple Rain* (Purple Rain), mús. Prince y Michel Colombier, dir. Albert Magnoli (filme biográfico en torno al personaje y la música de Prince).

Filmes-ópera

FR.-ITAL.: *Carmen de Bizet* (Carmen), dir. Francesco Rosi (con Julia Migenes-Johnson y Plácido Domingo).

La música como tema

ITAL.: *Pianoforte*, dir. Francesca Comencini.

SUIZA: *Il bacio di Tosca / Casa Verdi*, dir. Daniel Schmid (documental sobre una casa de retiro para cantantes líricos).

EE.UU.: *Amadeus* (Amadeus), dir. Milos Forman (Tom Hulce es Mozart, F. Murray Abraham es Salieri).

EE.UU.: *Cotton Club* (Cotton Club), dir. Francis Coppola.

Investigaciones

FR.: *L'amour à mort*, mús. Hans Werner Henze, dir. Alain Resnais.

1985

Melodías del año

EE.UU.: *Nueve semanas y media* (Nine and Half Weeks), mús. Jack Nitzsche, dir. Adrian Lyne (con temas de Devo, Eurythmics, Brian Ferry y la canción de Randy Newman para Joe Cocker, «You can leave your hat on»).

Bandas sonoras

FR.: *Subway* (Subway), mús. Eric Serra, dir. Luc Besson.

EE.UU.: *Birdy* (Birdy), mús. Peter Gabriel, dir. Alan Parker.

EE.UU.: *El color púrpura* (The color purple), mús. Quincy Jones, dir. Steven Spielberg.

EE.UU.: *Legend* (Legend), mús. Jerry Goldsmith, dir. Ridley Scott (la monumental banda sonora orquestal «a la antigua», obra de Goldsmith, fue reemplazada en Estados Unidos por una nueva música del grupo Tangerine Dream).

EE.UU.: *El tren del infierno* (Runaway Train), mús. Trevor Jones, dir. Andrei Kontchalovsky.

EE.UU.: *Starman* (Starman), mús. Jack Nitzsche, dir. John Carpenter.

EE.UU.: *Único testigo* (Witness), dir. Maurice Jarre, dir. Peter Weir.

La música como tema

FR.: *L'effrontée*, mús. Alain Jomy, dir. Claude Miller (el universo de la música clásica, imitada por Jomy, más una canción de Ricci e Poveri, «Sara' perche ti amo»).

FR.-PORTUGAL.: *Vertiges*, dir. Christine Laurent (sobre los ensayos de las *Bodas de Fígaro* en Lisboa).

EE.UU.: *Beethoven's nephew*; dir. Paul Morrissey (Wolfgang Reichman es Beethoven).

EE.UU.: *Dulces sueños* (Sweet Dreams), dir. Karel Reisz (Jessica Lange encarna a la cantante *country* Patsy Cline).

Investigaciones

FR.: *Partir revenir*, mús. Rachmaninov y Michel Legrand, dir. Claude Lelouch (en torno al *Concierto para piano n.° 1* de Rachmaninov).

1986

Bandas sonoras

FR.: *El manantial de las colinas / La venganza de Manon* (Jean de Florette / Manon des sources), mús. Jean-Claude Petit, dir. Claude Berri (banda sonora en torno a un tema de *La forza del destino*, de Verdi).

FR.: *Betty Blue* (37°2 le matin), mús. Gabriel Yared, dir. Jean-Jacques Beineix (el dúo de «dos pianos» de Béatrice Dalle y Jean-Hugues Anglade).

G.B.: *La misión* (The Mission), mús. Ennio Morricone, dir. Roland Joffé.

G.B.: *Ábrete de orejas* (Prick Up Your Ears), mús. Stanley Myers, dir. Stephen Frears.

G.B.-ITAL.: *El último emperador* (The Last Emperor), mús. Ryuichi Sakamoto, David Byrne y Cong Su, dir. Bernardo Bertolucci.

GRECIA: *O Melissokomos*, mús. Eleni Karaindrou, dir. Theo Angelopoulos.

ITAL.: *Entrevista* (Intervista), mús. Nicola Piovani, dir. Federico Fellini (temas originales de Piovani y arreglos-homenaje a Nino Rota).

EE.UU.: *Aliens, el regreso* (Aliens), mús. James Horner, dir. James Cameron (*Alien* al estilo *Rambo*: percusiones y sonidos militares).

EE.UU.: *Terciopelo azul* (Blue Velvet), mús. Angelo Badalamenti, dir. David Lynch.

EE.UU.: *Bajo el peso de la ley* (Down by Law), mús. John Lurie, dir. Jim Jarmusch (interpretado por dos cantantes y compositores, Tom Waits y John Lurie).

EE.UU.: *Memorias de África* (Out of Africa), mús. John Barry, dir. Sidney Pollack (el tema de John Barry es uno de los pocos temas épicos «a lo Maurice Jarre» que ha tenido éxito en el cine reciente).

Música clásica

FR.: *Mala sangre* (Mauvais sang), dir. Leos Carax (Britten y Prokofiev, al lado de Bowie, Chaplin, Aznavour y Reggiani).

FR.: *Le paltoquet*, dir. Michel Deville (música de Dvorak y Janacek).

SUECIA: *Sacrificio* (Offret), dir. Andrei Tarkovski (música de Bach, sueca y japonesa).

EE.UU.: *La insoportable levedad del ser* (The unbearable lightness of being), mús. Mark Adler, dir. Philip Kaufman (música de Leos Janacek, montaje y concepción sonora de Walter Murch).

Compilación

EE.UU.: *Dirty Dancing* (Dirty Dancing), mús. John Morris, dir. Emile Ardolino (compilación de los años sesenta).

EE.UU. *Días de radio* (Radio Days), arreglos de Dick Hyman, dir. Woody Allen (compilación de los años veinte).

Filmes musicales

BÉLGICA: *Golden Eighters*, mús. Marc Herouet, dir. Chantal Akerman.

G.B.: *Principiantes* (Absolute Beginners), mús. Gil Evans, dir. Julien Temple.

G.B.: *Aria*, filme colectivo sobre diez arias de ópera, con la contribución de Jean-Luc Godard, Bruce Beresford, Robert Altman, Derek Jarman, etc.

FR./BRASIL: *Opera do Malandro*, mús. Chico Buarque, dir. Ruy Guerra.

La música como tema

FR.: *Alrededor de la medianoche* (Round Midnight), mús. Herbie Hancock, dir. Bertrand Tavernier (el saxofonista Dexter Gordon interpreta a un personaje inspirado en él mismo y también en la figura de Bud Powell).

FR.: *La femme de ma vie*, mús. Romano Musurama, dir. Régis Wargnier (Christophe Malavoy da vida a un violinista alcohólico).

FR.: *Mélo*, dir. Alain Resnais (un triángulo amoroso entre tres músicos de cámara, según la pieza de Bernstein).

EE.UU.: *La bamba* (La Bamba), mús. Carlos Santana, Miles Goodman, Ritchie Valens, dir. Luis Valdez (biografía del joven cantante Ritchie Valens).

EE.UU.: *Ansia de vivir* (Duet for One), dir. Andrei Kontchalovski (Julie Andrews, violinista neurótica, en un concierto que se convierte en una catástrofe).

Investigaciones

EE.UU.: *Metrópolis* (Metropolis), dir. Fritz Lang (1927), versión remontada y con música *pop* de Giorgio Moroder.

1987

Bandas sonoras

AL.: *El cielo sobre Berlín* (Der Himmel über Berlin), mús. Jürgen Knieper, dir. Wim Wenders.

MALÍ: *La luz* (Yeelen), mús. Michel Portal, dir. Suleyman Cissé.

EE.UU.: *La última tentación de Cristo* (The Last Temptation of Christ), mús. Peter Gabriel, dir. Martin Scorsese.

EE.UU./AL./G.B.: *Dublineses* (The Dead), mús. Alex North, dir. John Huston.

Música clásica

FR.: *Sous le soleil de Satan*, dir. Maurice Pialat (la *Primera sinfonía* de Dutilleux).

Compilación

EE.UU.: *Good Morning, Vietnam* (Good Morning, Vietnam), mús. Alex North, dir. Barry Levinson (Robin Williams como *disc-jockey* en Vietnam y la canción de Louis Armstrong: *What a wonderful world*).

Filmes-ópera

FR.: *La Bohème*, dir. Luigi Comencini.

FR.: *Macbeth*, dir. Claude d'Anna.

La música como tema

AL.: *Richard und Cosima*, dir. Peter Patzak (Otto Sander es Wagner).

BÉLG.: *El profesor de música* (Le maître de musique), dir. Gérard Corbiau (José van Dam es un gran barítono retirado que se consagra como profesor).

1988

Melodía del año

AL.: *Bagdad Café* (Bagdad Cafe), dir. Percy Adlon (canción de Bob Telson por Jevete Stevens, «Calling You»).

Bandas sonoras

FR.: *El gran azul* (Le grand bleu), mús. Eric Serra, dir. Luc Besson.

FR.: *El oso* (L'ours), mús. Philippe Sarde, dir. Jean-Jacques Annaud (sobre un tema de las *Estaciones* de Chaikovski).

EE.UU.: *Rain Man* (Rain Man), mús. Hans Zimmer, dir. Barry Levinson (con una compilación de *road-movie*).

EE.UU.: *El club de los poetas muertos* (Dead Poet's Society), mús. Maurice Jarre, dir. Peter Weir.

YUG.: *El tiempo de los gitanos* (Dom zu Vesanje), mús. Goran Bregovic, dir. Emir Kusturica.

Filmes-ópera

PORTUGAL: *Os Canibais*, mús. Joao Paes, dir. Manoel de Oliveira.

La música como tema

FR.: *L'étudiante*, mús. Vladimir Cosma, dir. Claude Pinoteau (Sophie Marceau, estudiante de filosofía, encuentra el gran amor de su vida en la persona de un pianista y compositor interpretado por Vincent Lindon).

FR./ITAL./TÚNEZ: *Toscanini*, dir. Franco Zeffirelli.

G.B.: *Voces distantes* (Distant Voices, Still Lives), dir. Terence Davies.

EE.UU.: *Bird* (Bird), dir. Clint Eastwood (Forest Whitaker es Charlie Parker, música supervisada por Lennie Niehaus).

Bandas sonoras

EE.UU.: *Haz lo que debas* (Do the Right Thing), mús. Bill Lee y el grupo de *rap* Public Enemy, dir. Spike Lee.

EE.UU.: *Campo de sueños* (Field of Dreams), mús. James Horner, dir. Phil Alden Robinson.

Música clásica

FR.: *Demasiado bella para ti* (Trop belle pour toi), dir. Bertrand Blier (Schubert en un salón burgués).

Filmes musicales

EE.UU.: *Cry baby, el lágrima* (Cry Baby), mús. Patrick Williams, dir. John Waters.

Filmes-óperas

FR./YUG./ESP.: *Boris Godounov*, dir. Andrzej Zulawski.

La música como tema

EE.UU.: *Los fabulosos Baker Boys* (The Fabulous Baker Boys), mús. Dave Grusin, dir. Steve Kloves.

1990

Bandas sonoras

AL.-AUSTRAL.-FR.: *Hasta el fin del mundo* (Until the End of the World) (para este filme de viaje a escala planetaria, Wenders solicita a grupos que admira —como Dépêche Mode, Lou Reed, REM, Can, Nick Cave o Neneh Cherry— que escriban piezas especialmente para el filme; la música «adicional» es de Graeme Rewell).

BÉLG.-FR.-AL.: *Totó el héroe* (Toto le héros), mús. Pierre van Dormael, dir. Jaco van Dormael (con la canción de Trenet «Boum, quand votre coeur fait boum»).

EE.UU.: *Eduardo Manostijeras* (Edward Scissorhands), mús. Danny Elfman, dir. Tim Burton.

EE.UU.: *Corazón salvaje* (Wild at Heart), mús. Angelo Badalamenti y recopilación, dir. David Lynch (de Richard Strauss al *hard-rock*).

EE.UU.: *El silencio de los corderos* (Silence of the Lambs), mús. Howard Shore, dir. Jonathan Demme.

La música como tema

FR.: *La note bleue*, dir. Andrzej Zulawski (Janusz Olejniczak es Chopin y Marie-France Pisier es George Sand; su relación había sido filmada en 1945 por Charles Vidor, con Cornel Wilde y Merle Oberon, en *Canción inolvidable* [A Song to Remember])

EE.UU.: *Los Doors* (The Doors), dir. Oliver Stone (relanzamiento de la leyenda de los años sesenta y de Jim Morrison).

EE.UU.: *Mo' Better Blues* (Mo' Better Blues), mús. Bill Lee, dir. Spike Lee.

1991

Melodía del año

EE.UU.: *Robin Hood, príncipe de los ladrones* (Robin Hood, prince of thieves), dir. Kevin Reynolds (con una canción de Bryan Adams).

Bandas sonoras

G.B.: *Regreso a Howards End* (Howards End), mús. Richard Robbins, dir. James Ivory.

EE.UU.: *El cabo del miedo* (Cape Fear), mús. según Bernard Herrmann, dir. Martin Scorsese (la banda sonora es un nuevo arreglo de la música de Herrmann para el filme de Jack Lee Thompson *El cabo del terror* [Cape Fear, 1962], del que la película de Scorsese constituye un *remake*).

EE.UU.: *Alien 3* (Alien 3), mús. Elliot Goldenthal, dir. David Fincher (*Alien* período religioso: coros y misticismo).

Compilación

EE.UU.: *Thelma y Louise* (Thelma and Louise), mús. Hans Zimmer, dir. Ridley Scott.

La música como tema

FR.: *Todas las mañanas del mundo* (Tous les matins du monde), dir. Alain Corneau (Jean-Pierre Marielle es Sainte Colombe, Gerard Depardieu es Marin Marais).

FR./POL.: *La doble vida de Verónica* (La double vie de Véronique), mús. Zbigniew Preisner, dir. Krzysztof Kieslowski.

1992

Melodías del año

EE.UU.: *Las noches salvajes* (Les nuits fauves), canción y dirección de Cyril Collard.

EE.UU.: *El guardaespaldas* (Bodyguard), dir. Mick Jackson («I Will Always Love You» interpretada por la protagonista del film, la cantante Whitney Houston).

Bandas sonoras

AL.: *¡Tan lejos, tan cerca!* (In Weiter ferne, so nah!), mús. Laurent Petitgirard, dir. Wim Wenders.

FR.: *Azul* (Trois couleurs: bleu), mús. Zbigniew Preisner, dir. Krzysztof Kieslowski (la obra póstuma de un compositor).

La música como tema

FR.: *L'accompagnatrice*, mús. Alain Jomy, dir. Claude Miller.

FR.: *La sentinelle*, mús. Marc Oliver Sommer, dir. Arnaud Desplechin (con arias de ópera de Mozart, Haendel y Rossini cantadas en la acción).

FR.: *Un corazón en invierno* (Un coeur en hiver), dir. Claude Sautet (un lutier y una violinista).

FR./EE.UU.: *El piano* (The Piano), mús. Michel Nyman, dir. Jane Campion.

Investigaciones

EE.UU.: *Twin Peaks. Fire walk with me*, mús. Angelo Badalamenti y David Lynch, dir. David Lynch (intrépidas investigaciones musicales y sonoras).

1993

Melodía del año

EE.UU.: *Philadelphia* (Philadelphia), mús. Howard Shore, dir. Jonathan Demme (canción de Bruce Springsteen).

Bandas sonoras

FR./ITAL.: *Pequeño Buda* (Little Buddha), mús. Ryuichi Sakamoto. dir. Bernardo Bertolucci.

EE.UU.: *El sueño de Arizona* (Arizona Dream), mús. Govan Bregovic, dir. Emir Kusturica.

EE.UU.: *El juego de Hollywood* (The Player), mús. Thomas Newman, dir. Robert Altman.

RUSIA: *Quemado por el sol* (Outlomlionnye soltnsem), mús. Eduard Artemyev, dir. Nikita Mikhalkov.

Música clásica

PORTUGAL: *El valle de Abraham* (Vale Abraao), dir. Manoel de Oliveira (para esta sublime trasposición moderna del destino de Madame Bovary, el director recopila una antología de los «claros de luna» clásicos, tomadas a veces de melodías de las que sólo se conserva el acompañamiento: Schumann, Debussy, Beethoven, etc.).

1994

Bandas sonoras

EE.UU.: *Entrevista con el vampiro* (Interview with a vampire), mús. Elliot Goldenthal, dir. Neil Jordan (concepción operística con una música orquestal abundante).

EE.UU.: *Frankenstein de Mary Shelley* (Mary Shelley's Frankenstein), mús. Patrick Doyle, dir. Kenneth Branagh.

Compilación

FR.: «Tous les garçons et les filles de leur âge»: «serie» de mediometrajes para la televisión dirigidos por André Téchiné, Olivier Assayas, Chantal Ackerman, Émile Deleuze, Patricia Mazuy, Cédric Kahn, etc., parte de la idea de compilación e intenta efectuar el retrato de una generación, a partir de una idea y una iniciativa de la productora Chantal Poupaud.

EE.UU.: *Forrest Gump* (Forrest Gump), dir. Robert Zemeckis (una gran «banda sonora original» que cuenta la historia americana reciente a través de las canciones más conocidas).

EE.UU.: *Pulp Fiction* (Pulp Fiction), dir. Quentin Tarantino (un filme con un guión caprichoso, como el programa de un *disc-jockey*).

La música como tema

FR./BÉLG: *Farinelli, el castrado* (Farinelli, il castrato), dir. Gérard Corbiau (sobre la vida novelada de un cantante castrado).

G.B.: *La doncella y la muerte* (Death and the Maiden), dir. Roman Polanski (la violación, la tortura y un cuarteto de Schubert).

Bibliografía básica

La bibliografía disponible sobre este tema empieza a ser importante, pero dispar y desigual, e incluye desde diccionarios de compositores hasta panfletos humorísticos, pasando por obras puramente técnicas. Hay pocas obras de consulta que sean algo más que una simple paráfrasis de las posiciones de Adorno/Eisler, de Eisenstein o de Jaubert. Citaremos aquí aquellos títulos que hemos utilizado directamente, o que son fácilmente accesibles para el lector. Algunas obras son auténticas fantasías en el plano del análisis pero, al ser de todos conocidas, hemos juzgado oportuno incluirlas, aunque su mención no implica la aprobación de sus contenidos. Otros libros, como los de Claudia Gorbman, Noël Burch o Rick Altman, son de un gran rigor y de una calidad de análisis que merece destacarse. Contrariamente, al hablar de monografías sobre filmes o sobre compositores, así como en los informes y ensayos sobre géneros, solamente mencionamos aquellas obras que nos parecen serias.

Algunas revistas de cine como *Cinématographe* (que cerró) y *Positif* han publicado numerosas entrevistas o artículos interesantes sobre los temas y compositores tratados en este libro. Durante años, *Première* ha tenido una rúbrica sobre música de cine, escrita por François Tressour. El lector sacará provecho también de hurgar en las librerías especializadas, donde encontrará revistas francesas y anglosajonas para amantes del género.

El principal problema que hallará el aficionado o el investigador será el de enfrentarse a una considerable masa de anécdotas y declaraciones de intención (algunas, a veces, de segunda o tercera mano), tanto por parte de los directores como de los compositores. No debemos tomarlas al pie de la letra, sino contrastarlas de modo crítico con los filmes. Al leer algunos de estos textos, la «música de película» parece, en ocasiones, constituir un género y un tema completamente diferentes y alejados del de la «música en el cine», que es claramente el objeto de este libro.

1. Ensayos y obras generales

Adorno, Theodor W., y Eisler, Hans, *Musique de cinéma*, París, L'Arche, 1972; primera edición, 1944. (Trad. cast.: *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 1981.)

Altman, Rick, *Sound Theory, Sound Practice*, Nueva York/Londres, Routledge, The American Film Institute, 1992 (con contribuciones de diferentes autores).

Burch, Noël, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, París, Nathan, colección «Cinéma et Image», 1991. (Trad. cast.: *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1991.)

Chion, Michel, *La voix au cinéma*, París, Cahiers du cinéma, colección «Essais», 1985.

Chion, Michel, *Le son au cinéma*, París, Cahiers du cinéma, colección «Essais», 1985.

Chion, Michel, *La toile trouée. La parole au cinéma*, París, Cahiers du cinéma, colección «Essais», 1988.

Chion, Michel, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, París, Nathan, colección «Cinéma et Image», 1990. (Trad. cast.: *La audiovisión*, Barcelona, Paidós, 1993.)

Chion Michel, *Musiques, médias et technologie*, París, Flammarion, Dominos, 1994.

Colpi, Henri, *Défense et illustration de la musique dans le film*, Société d'Etúdes, de Recherches et de Documentation Cinématographique (SERDOC), 1963.

De la Motte-Haber, Helga, y Emons, Hans, *Filmmusik: Eine systematische Beschreibung*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1980.

Evans, Mark, *Soundtrack:The Music of the Movies*, Nueva York, Hopkinson y Blake, 1975

Gorbman, Claudia, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Londres y Bloomington (Indiana), British Film Institute/Indiana University Press, 1987.

Icart, Roger, *La révolution du parlant vue par la presse française*, Perpiñán, Institut Jean Vigo, 1987.

Lacombe, Alain, y Rocle, Claude, *La musique du film*, París, Francis Van de Velde, 1979.

London, Kurt, *Film Music: A Summary of the Characteristic Features of Its History*, 1936, reeditada en Nueva York, Amo Press, 1970.

Miceli, Sergio, *La musica nel film, arte e artigiano*, Fiesole, Discanto Edizione,1982.

Pierre, Loïc, *Musique et cinéma, de «Psycho» à «The Shining»*, tesina de licenciatura, Tours, Université François Rabelais, Departamento de Musicología, 1984.

Porcile, François, *Présence de la musique à l'écran*, París, Éditions du Cerf, 1969.

Porcile, François, *Maurice Jaubert, musicien populaire ou maudit?*, París, Les Éditeurs Français Réunis, 1971.

Porcile, François, y Lacombe, Alain, *Les musiques du cinéma français*, París, Bordas, 1995.

Weis, Elisabeth, y Belton, John (comps.), *Film Sound, Theory and Practice*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.

2. Informes, entrevistas y compilaciones de artículos

Bandy, Mary Lea (comp.), *The Dawn of Sound*, textos de Robert Gitt, Richard Korszarski, Sheldon Hochheiser y Charles Wolfe, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1989.

Ciment, Michel (comp.), *Ciné-Mémoire 1991*, coloquio, París, FEMIS/A.M.I.S., 1992.

Du Muet au Parlant: encuentros cinematográficos, Festival de Aviñón, Filmoteca de Toulouse/Éditions Milan, 1988.

Garel, Alain, y Porcile, François (comps.), «La musique a l'écran», *CinémAction*, Sacem Corlet-Télérama, 1992.

Julien, Jean-Rémy (comp.), «Les musiques des filmes», *Vibrations* n. 4, Privat, París, 1987.

Lacombe, Alain (comp.), «Cinéma et musique. 1960-1975», en *Écran 75*, septiembre de 1975, n. 39, París.

Toulet, Emmanuelle, y Belaygue, Christian (comps.), *Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France.,1918-1995*, París, Premier siècle du cinéma / Sacem / Louvre / Videothèque de Paris / Ensemble intercontemporain / Cinémémoire, 1994.

3. Obras sobre géneros específicos

Altman, Rick, *La comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinema*, París, Armand Colin, 1992.

Farren, Jonathan, *Ciné-Rock*, París, Albin Michel/Rock & Folk, 1979 (ilustrado).

Fordin, Hugh, *La comédie musicale*, París, Stock Cinéma, Stock, 1981.

Mitry, Jean, *Le cinéma expérimental, histoire et perspectives*, París, Cinéma 2000/Seghers, 1974. (Trad. cast.: *Historia del cine experimental*, Valencia, Fernando Torres, 1974.)

4. Monografías sobre filmes o autores

AGEL, Jérôme, *The Making of Kubrick's 2001*, Nueva York, Signet, 1970.

BAILBLÉ, Claude, MARIE, Michel, y ROPARS, Marie-Claire, *Muriel, histoire d'une recherche*, París, Galilée, 1974.

CARRINGER, Robert L., *The Jazz Singer*, Wisconsin/Warner Bros Screenplay Series, 1979.

CHION, Michel, *David Lynch*, París, Cahiers du cinéma, colección «Auteurs», 1990.

EISNER, Lotte H., *F. W. Murnau*, París, Le Terrain Vague, 1964.

LEUTRAT, Jean-Louis, *La Chienne, de Jean Renoir*, Yellow Now, colección «Long Métrage», 1994.

WEIS, Elisabeth, *The Silent Scream. Alfred Hitchcock's Sound Track*, Londres y Toronto, Associated University Press-East Brunswick N-J., 1982.

5. Obras de directores

BERGMAN, Ingmar, *Images*, París, Gallimard, 1993. (Trad. cast.: *Imágenes*, Barcelona, Tusquets, 1992).

EPSTEIN, Jean, *Esprit de cinéma*, Ginebra-París, Jeheber, 1955.

KUROSAWA, Akira, *Comme une autobiographie*, París, Seuil/Cahiers du cinéma, 1985.

RAY, Satyajit, *Ecrits sur le cinéma*, París, Ramsay-Poche Cinéma, 1982.

SYBERBERG, Hans-Jürgen, *Parsifal. Notes sur un film*, París, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982.

TARKOVSKI, Andrei, *Le temps scellé*, París, Cahiers du cinéma, 1989. (Trad. cast.: *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 1991.)

Índice de nombres

Abd al-Wahhab, Muhammad, 293
Ackeren, Robert van, 307, 436
Ackroyd, Dan, 360
Adams, Bryan, 442
Addinsell, Richard, 408
Addison, John, 145, 421
Adler, Mark, 439
Adlon, Percy, 441
Adorno, Theodor Wiesengrund, 24, 220, 234, 249, 447-448
Agel, Jérôme, 354-355, 450
Aimé, Anouk, 338, 362
Akerman, Chantal, 439, 444
al-Atrash, Farid, 293
Albinoni, Tommasso, 429
Aldrich, Robert, 141, 258, 415
Alessio, Carlos d', 290, 328-329, 430
Alexandrov, Grigori, 106, 405
Alexeieff, Alexandre, 405
Alix, Yves, 399
Allen, Dede, 375
Allen, Irving, 159
Allen, Woody, 157, 433, 439
Altman, Rick, 17, 19, 69, 79, 91, 194, 221, 282, 447-449
Altman, Robert, 312-313, 430, 439, 444
Amfitheatrof, Daniele, 115-116, 239, 371, 412
Amo, Antonio del, 418
Anconina, Richard, 321
Anderson, Michael, 143, 145, 416
Andrews, Julie, 435, 440
Angelopoulos, Theo, 439
Anglade, Jean-Hugues, 439
Anna, Claude d', 440
Annakin, Ken, 420
Annaud, Jean-Jacques, 308, 441
Antoine, André, 197
Antonioni, Michelangelo, 151, 417, 422, 424
Apollinaire, Guillaume, 98
Apted, Michael, 434
Ardant, Fanny, 386
Arditi, Pierre, 386
Ardolino, Emile, 439

Armstrong. Louis. 242. 292. 440
Arnold. Eddy. 155
Arnold. Malcolm. 417
Artemiev. Eduard. 393-394. 428. 432, 433, 444
Arthuys. Philippe. 184
Asano. Masamichi. 249
Ashby. Hal. 147. 431
Assayas. Olivier. 444
Astaire. Fred. 90. 94. 159. 407. 417
Aubert. Louis. 81
Auric. Georges. 107-108. 114. 143. 403. 409. 410. 414. 415
Autant-Lara. Claude. 136. 397, 409
Auteuil. Daniel. 390
Autry. Gene. 142
Averty. Jean-Christophe. 174
Avery. Tex. 308
Axt. William. 68. 77. 401
Ayler. Albert. 321
Azema. Sabine. 386
Aznavour. Charles. 439

Baas. Balduin. 277
Bacalov. Luis Enrique. 59. 305
Bach. Johann Sebastian. 23. 27. 100. 143. 149. 152. 215. 217. 234. 246. 250. 253-256. 259. 267. 269-270. 278. 281. 313. 323. 325, 343-344. 393-394, 397, 408. 412. 420, 426. 428. 430. 432. 437, 439
Bacharach, Burt. 423. 425
Bacon. Lloyd. 404
Badalamenti. Angelo. 305-306, 439. 442, 443
Badger. Carence. 91
Badham. John. 162. 432
Baiblé. Claude. 385. 450
Baker, Kenny, 412
Balzac. Honoré de. 114
Band, The. 432
Bandy, Mary Lea. 449
Bara, Theda, 58
Barakat. Henry, 293, 413
Barber, Samuel, 23
Barcellini, Frank, 395
Barlett, Hall, 429
Barnet, Bonnet, 331
Baroncelli, Jacques de, 114
Barosso y Russell, 437
Barrault, Jean-Louis, 409
Barron, Bebe, 192, 417
Barron, Louis 192, 417
Barry, John, 422, 434, 439
Barrymore. John. 68
Bartczac, Josef. 417
Bartók. Béla. 315. 341. 359. 386. 421
Barychnikov, Mijail. 168
Baskin. Richard. 430
Bassey, Shirley. 422
Bassiak. Cyrus, 289. 421
Bates. Alan, 271
Bath. Hubert, 402
Baudrier, Yves, 335. 411
Bauer. Harold. 70
Baugé. André, 402
Baum. Frank, 165
Baur. Harry, 406
Bazin. André, 298
Béart. Guy. 417
Beatles. The. 146. 422
Beatty, Warren. 374
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de. 383
Becce. Giuseppe. 53. 59. 404
Becker, Jacques. 143. 414
Beethoven. Ludwig von. 27. 46. 54. 100. 104. 105. 175. 187. 244. 257-258. 278. 293. 328. 341. 345. 353. 402. 406. 408. 427. 436, 438. 444
Begon. Serge, 215
Beiderbecke, Bix. 141
Beineix. Jean-Jacques. 21. 247. 283. 434. 436. 439
Béjar, Maurice, 361
Bel, François, 207. 373. 426
Belaygue, Christian. 181. 184. 449
Bellini, Vincenzo, 404. 435
Belmondo, Jean-Paul, 150. 340-341. 436
Belton, John, 449
Belushi, John, 360
Ben Ammar, Tarak, 170
Benatar, Pat, 183
Bene, Carmelo, 424
Benedek, Laslo, 138
Benjamin, Arthur, 405, 416
Benjamin, Walter, 173
Bennett, Compton, 410
Bennett, Richard Rodney, 424
Bennett, Tony, 155
Benton, Robert, 433
Béranger, Pierre Jean, 29, 289, 371-372, 413
Bérard, Christian, 31
Beresford, Bruce, 323, 439
Berg, Alban, 129, 182, 197, 262, 386
Berg, S.M., 52
Berganza, Teresa, 171

Berger, Helmut, 399
Berger, Ludwig. 407
Bergman Ingrid. 131. 134-135. 221. 229. 279, 281
Bergman. Ingmar, 66, 123. 133. 152. 170-172, 174. 201, 213, 217-218. 220, 245. 251, 254. 256, 278, 281. 313-315, 335. 412, 416. 418, 420, 421. 425. 428, 429. 433, 450
Berkeley. Busby, 94-96. 105. 112. 194, 404
Berlin, Irving. 76, 402, 405
Berlioz, Hector, 165. 204, 206. 275, 293. 409
Bernanos. Georges, 283
Bernard, Gabriel, 53-54. 402. 403
Bernard. Raymond, 60, 113. 114. 404, 414
Bernard, Sara. 60,
Bernstein. Elmer, 138, 376. 415. 416. 417. 419, 437
Bernstein. Henry, 440
Bernstein. Leonard, 139, 415. 420
Berri. Claude, 438
Berry. Richard, 362
Bertolucci. Bernardo. 433. 439, 444
Besanzoni. Gabriella, 57
Besson, Luc. 436. 438. 441
Beudet, Regina, 58
Bin, Wang, 413
Binoche, Juliette, 275-276
Bizet, Georges. 172, 293, 415. 436
Blanchard. William G., 43
Blier, Bertrand, 198, 205. 254. 256. 258, 315-317. 358, 434, 437, 441
Bodganovich, Peter, 155, 427
Bogarde, Dirk, 386, 419
Bogart, Humphrey, 131, 221, 248, 288
Boisrond, Michel, 149
Bokanowski, Michèle, 298. 434
Bokanowski, Patrick, 298, 434
Bolling, Claude, 426
Bon, André, 174
Bondarchuk, Serguei, 305
Bonine, Joseph, 70
Bonis, Jean-Bernard, 106
Bonitzer, Pascal, 326
Boorman, John, 284-285, 308, 428
Borderie, Bernard, 149
Borzage, Danny, 48
Borzage, Frank, 411
Bouix, Évelyne, 362, 436
Boulez, Pierre, 269
Bourgeois, Jacques, 260-261
Bourvil, André, 416
Bowie. David. 439
Bozzetto. Bruno. 432
Brackett. Leigh. 313
Bradley. Scott. 308
Brahm. John. 410
Brahms. Johannes. 149. 253. 254. 317-318. 323. 327. 418. 427
Branagh. Kenneth. 171. 249. 321. 375. 444
Brando. Marlon. 138
Brant. Henry. 355
Brassens. Georges. 140. 422
Brecht. Bertolt. 105. 107. 392. 404
Bregovic. Goran. 441, 444
Breil, Joseph Carl. 60
Bresson. Robert. 152, 245-246. 254. 416
Brice, Fanny. 424
Brisseau. Jean-Claude, 224
Britten. Benjamin. 195. 273. 439
Broca. Philippe de. 322-323. 421. 423
Bronson. Charles. 363
Brook. Peter. 329. 419. 436
Brooks. Mel. 248. 429. 431
Brooks. Richard. 141. 415
Brown. James. 360
Brown. Nacio Herb. 403, 415
Brown. Rowland. 93
Brownlow. Kevin. 48. 180
Bruckner. Anton. 176. 254. 398-399. 415
Bruneau. Olivia. 125
Buarque. Chico. 439
Bumbry. Grace. 171
Buñuel. Luis. 152. 245. 317. 402. 420
Burch. Noël. 19. 20. 40-42. 44. 46. 56. 57. 58-59. 98. 245. 447-448
Bürger. Gottfried, 46
Burstyn. Ellen. 386
Burton. Tim. 179. 309. 442
Busoni. Ferruccio. 234
Byrne. David. 439

Caan, James, 361
Cacoyannis, Michael, 422
Cagney, James, 100-102
Cahen, Robert, 17, 181, 269, 298
Calloway, Cab, 87, 162, 360. 409
Calloway, Nicholas, 409
Calvi, Gérard, 307
Cameron. James, 167, 308, 439,
Campion. Jane, 24, 246, 266, 271, 283, 443
Camus, Marcel, 418
Can, 442
Canudo, Ricciotto, 20

Capra, Frank, 75
Carax, Leos, 439
Carle, Gilles, 434
Carlos, Wendy (alias «Walter Carlos»), 27, 200-201, 427
Carlsen, Henning, 139, 423
Carlton, Larry, 437
Carmichael, Hoagy, 410
Carné, Marcel, 139, 407, 409, 410
Caron, Pierre, 406, 407
Carpenter, John, 156, 438
Carpi, Favio, 435
Carrière, Jean-Claude, 353
Carrière, Mathieu, 328
Carringer, Robert L., 450
Caruso, Enrico, 141
Caserini, Mario, 57
Cassavettes, John, 420
Catalani, Alfredo, 434
Cavalcanti, Alberto, 75
Cavalier, Alain, 245
Cavalieri, Lina, 57
Cave, Nick, 442
Cayrol, Jean, 386
Cellier, Caroline, 125-126
Chabrol, Claude, 153, 254, 303-304, 418, 426
Chaikovski, Piotr, 48, 55, 56, 61, 73, 76, 100, 181, 208, 235, 259, 272, 276, 293, 338, 402, 408, 427, 441
Chaliapine, 404
Challonge, Christian de, 432
Chamberlain, Richard, 427
Chandler, Raymond, 313
Chaplin, Charles, 41, 49, 50, 58, 69, 77, 83, 91, 184, 185, 187, 256, 292, 318-319, 339, 371, 406, 408, 413, 439
Chaplin, Saul, 420
Chaplin, Sidney, 75
Chaporine, Yuri, 405
Charles, Ray, 360, 424
Charpentier, Gustave, 408
Chavance, Louis, 221
Chenal, Pierre, 114
Chénier, Clifton, 321
Cherkassov, Nikolai, 333
Cherry, Neneh, 442
Cherubini, Luigi, 427
Chevalier, Maurice, 84, 90, 402, 405
Chion, Michel, 448, 450
Chopin, Frederic, 46, 151, 271, 281, 313, 337, 410, 426, 428, 433, 442
Christian-Jaque, 136, 409, 416
Churchill, Frank, 407
Cicognini, Alessandro, 411
Ciment, Michel, 277, 449
Cimino, Michael, 433
Cissé, Soleyman, 435, 440
Clair, René, 60, 67, 81, 82, 91, 106-107, 109, 228, 272, 289-290, 297, 402, 403, 404, 413
Clark, Les, 99
Clarke, Arthur C., 354-355
Claudel, Paul, 197, 368
Clayburgh, Jill, 433
Clément, René, 142, 413
Clever, Edith, 170
Cliff, Jimmy, 147
Clift, Montgomery, 414
Cline, Patsy, 438
Cloerec, René, 409
Clouzot, Henri-Georges, 327, 397, 411, 414
Clouzot, Vera, 227
Cocker, Joe, 435, 438
Cocteau, Jean, 56, 114, 403, 409, 410
Collard, Cyril, 443
Collins, Phil, 437
Colombier, Michel, 105, 110, 174, 206, 308, 310, 322, 325-326, 435, 437
Colpi, Henri, 115, 126-127, 158, 222, 323, 385, 419, 448
Coltrane, John, 140, 290, 321
Comden, Betty, 237, 290
Comencini, Francesca, 437
Comencini, Luigi, 170, 440
Comets, The, 141
Comolli, Jean-Louis, 174
Companeez, Nina, 326
Connelly, Marc, 406
Constant, Marius, 436
Constantin, Jean, 149
Constantine, Eddie, 149
Conti, Bill, 307, 436
Cooder, Ry, 364, 400, 437
Cooper, Merian, 82, 113, 404
Copeland, Stewart, 320, 436
Copland, Aaron, 412
Coppola, Carmine, 60, 158, 320, 401, 433
Coppola, Francis Ford, 47, 123, 157-158, 160, 304, 311, 319-321, 359, 369, 372, 375, 427, 430, 433, 435, 436, 437
Corbiau, Gérard, 164, 440, 445
Corelli, Arcangelo, 349
Corigliano, John, 434

Corneau, Alain, 164, 244, 279, 281-282, 321, 443
Corneille, Pierre, 171, 198
Corradini, Bruno, 298
Cosandey, Roland, 63
Cosma, Edgar, 327
Cosma, Vladimir, 307, 427, 434, 436, 441
Costa-Gavras, Constantin, 391
Cotten, Joseph, 379-380
Coward, Noel, 320
Crawford, Jean, 411
Crolla, Henri, 149
Cros, Charles, 37
Crosby, Bing, 410
Crosland Jr, Alan, 68, 401
Cruise, Tom, 93
Cugat, Xavier, 244
Cukor, George, 415, 419
Culkin, McCaulay, 167
Curtiz, Michael, 408, 409

Da Ponte, Lorenzo, 30
Dabadie, Jean-Loup, 390
Dalio, Marcel, 382
Dallapiccola, Luigi, 129, 195
Dalle, Béatrice, 439
Daltrey, Roger, 431
Dam, Jos, van, 440
Dankworth, Johnny, 419
Darrieux, Danielle, 289
Dassin, Jules, 118-119, 415, 419
Davies, Terence, 286, 379, 441
Davis, Carl, 48, 54, 60, 180-182, 185, 401, 402, 434
Davis, Miles, 139, 290, 418
Day, Doris, 143, 416
De Forrest, Lee, 67
De Mille, Cecil B., 52-53, 416
De Palma, Brian, 158, 183, 273, 309, 345, 427, 429, 434
De Santis, Giuseppe, 412
De Sica, Vittorio, 411
De Vol, Frank, 145, 415
Dean, James, 137
Debussy, Claude, 30, 49, 55, 56, 91, 127, 129, 195-196, 204, 261-262, 272, 286, 347, 350, 402, 435, 444
Delacorta, 247
Delair, Suzy, 411
Delannoy, Jean, 409
Delavault, Hélène, 436
Delerue, Georges, 133, 149, 153, 211, 256, 304, 310, 321-325, 340-341, 397, 418, 419, 421, 423, 428, 429
Deleuze, Émile, 444
Deleuze, Gilles, 381
Delluc, Louis, 20
Delvaux, André, 427
Demeny, Georges, 42
Demme, Jonathan, 234, 247, 442, 444
Demy, Jacques, 105, 110, 143, 174, 206, 256, 292, 310, 325-326, 340, 362, 419, 422, 423, 435
Depardieu, Gerard, 316, 443
Dépêche Mode, 442
Deray, Jacques, 426, 436
Désormière, Roger, 383, 408
Desplechin, Arnaud, 443
Deutsch, Adolph, 408, 414
Deville, Michel, 205, 254, 326-327, 439
Devo, 438
Devos, Raymond, 341-342
Devreese, Frédéric, 427
Dewaere, Patrick, 244, 316, 321.
Di Venanzo, Gianni, 151
Diamant-Berger, Henri, 408
Diamond, Neil, 429
Dickinson, Angie, 309
Dickson, Gordon, 41
Diderot, Denis, 89
Dieterle, William, 85
Dietrich, Marlene, 102, 104, 403, 404
Disney, Walt, 58, 99, 127, 257, 292, 375, 407, 408, 425
Domingo, Plácido, 437
Domino, Fats, 140
Donaggio, Pino, 309, 434
Donen, Stanley, 96, 162, 312, 413
Donn, Jorge, 361-362
Donner, Clive, 423
Doors, The, 158, 319, 433, 442
Dorn, Philip, 411
Dormaël, Jaco van, 442
Dormaël, Piere van, 442
Douglas, Kirk, 136
Doyle, Arthur Conan, 426
Doyle, Patrick, 249, 375, 444
Dragon, Carmen, 232, 416
Dreyer, Carl Theodor, 63, 184, 422
Dreyfus, Jean-Paul, 91
Dubin, Al, 95, 105
Dubin, Harry, 404
Dudow, Slatan, 404
Dufour, Bernard, 281.

Duhamel. Antoine. 149. 182. 310. 324. 340-341. 397-398. 423
Dukas. Paul. 100. 408
Dulac. Germaine. 294
Dunaievski. Isaak. 405
Dunaway. Faye. 374
Duning. George. 414
Duras. Marguerite. 48. 198. 245. 251. 290. 328-329. 379. 419. 430
Durbin. Deanna. 80. 168
Dürrenmatt. Friedrich. 320
Dussolier. André. 386
Dutilleux. Henry. 283. 440
Dutt. Geeta. 329
Dutt. Guru. 329. 419
Duvivier. Julien. 87. 96-98. 389. 397. 405. 406. 407
Dvorak. Antonin. 70. 249. 343-344. 437. 439

Easdale. Brian. 375. 412
Eastwood. Clint. 290. 329-331. 427. 441
Edison. Thomas Alva. 37-38. 41-42. 52. 65
Edwards. Blake. 143. 303. 307. 420. 422. 433. 435
Eggeling. Viking. 298
Eichendorff. Joseph von. 365. 400
Einem. Gottfried von. 320
Eisenstein. Serguei Mijailovich. 49. 61. 62. 98. 185-186. 304. 331-333. 385. 407. 410. 447
Eisler. Hanns. 105. 220. 234. 249. 382. 384. 402. 404. 415. 447-448
Eisner. Lotte. 370. 450
Elfman. Danny, 179. 309. 442
Elgar, Edward, 166
Elin. Carl. 60
Ellington, Duke. 157. 221. 244. 290. 330. 376. 419, 430
Elman, Mischa, 70
Eloy, Jean Claude. 152
Emons, Hans, 22
Enrico, Robert, 423. 430
Epstein, Jean, 62, 109, 333-335, 402, 411, 450
Erdmann, Hans, 91
Erlanger, Camille, 60
Eurythmics, 438
Eustache, Jean, 251
Evans, Gil, 439
Evans, Mark, 43, 45. 46, 52. 145, 146, 448
Evans, Ray, 143, 416
Ewing, Maria, 171

Fairbanks. Douglas. 182. 184. 237
Fano. Michel. 204-207. 425, 426
Farrar. Geraldine, 57, 58
Farren. Jonathan. 157, 449
Fassbinder. Rainer Werner. 289. 307. 434
Faulkner. William, 31
Fauré. Gabriel, 433
Fazan. Adrienne, 311
Feher. Friedrich, 106, 174. 406
Feinzimmer. A.. 61
Fejos. Paul. 402
Fellini. Federico. 21, 23. 47, 59. 121. 133. 135. 174-175. 176. 208. 210. 250. 259. 266-267. 277-278. 304-305. 334-339. 362. 364. 377. 413. 414. 417. 421. 425. 428. 431. 433. 435. 439
Fenton. George, 179
Fernández. Wilhelminia. 247. 434
Ferry. Brian. 438
Festa Campanile, Pasquale. 278
Feyder. Jacques. 58
Fielding. Jerry. 425
Fincher. David, 443
Fischer. Eddie, 155
Fischer-Dieskau, Dietrich. 171
Fischinger, Oskar, 365
Flaherty. Robert. 411
Fleischer, hermanos. 87
Fleischer, Richard, 257, 428
Fleming, Victor, 407, 408
Florey, Robert, 84, 402, 411
Fonda. Jane, 306
Fontaine, Joan, 115-116
Forbes, Louis, 406
Ford, Alexander, 413
Ford, Glenn, 141
Ford, John, 47-48, 113, 127-129, 222, 405, 411
Fordin, Hugh, 449
Forman, Milos, 162, 164, 265, 279, 312, 423, 431, 435, 437
Forrest, Frederic, 319
Forst, Willy, 404
Fosse, Bob, 312, 428, 433
Fox, William, 68
Franck, César, 62, 211, 400, 427
Franju, Georges, 421
Franklin, Aretha, 360
Frears, Stephen, 308, 439
Freed, Arthur, 161, 290, 312, 375
Fréhel, 88
Freitas Branco, Luis de, 404
Fried, Gerald, 415

Friedhofer. Hugo. 411, 412
Friedkin. William, 429
Frölich. Carl. 90
Fuller. Lïoe. 42
Furey. Lewis. 434
Fusco. Giovanni. 151-152, 263. 382. 417, 418. 422

Gabin. Jean. 87. 383
Gabriel. Peter. 244. 438, 440
Gades. Antonio. 172. 436
Gailhard. André. 403
Gainsbourg. Charlotte. 287, 316
Gallone. Carmine. 170. 404, 412
Gance. Abel. 50. 58. 60, 62. 109. 198. 272. 294. 297. 312. 334. 401. 406. 408
García. Nicole. 361
Garden. Mary. 57
Gardner. Ava. 159
Garel. Alain. 449
Garfield. John. 411
Garfunkel. Art. 424
Garland. Judy. 71. 80. 168. 292. 407. 415
Garnett. Tay. 396
Garr. Teri. 319
Garvarentz. Georges. 420
Gassmann. Vittorio, 428
Gayle. Crystal. 319
Genina. Augusto. 77. 403. 407
Gershwin. George. 90. 157. 246. 272. 407. 413, 433
Gide. André. 86. 90
Gielgud. John. 278, 386
Gilbert. Herschel B., 376
Gilbert, John. 48
Gildermeijer. Johan, 57-58
Gillespie, Dizzy, 139, 330
Gilliam, Terry, 244, 437
Giono, Jean, 417
Giraud, Fiorello, 57
Giraudeau, Bernard, 125
Giraudoux, Jean, 114, 197
Gitt, Robert, 449
Glass, Philip, 256, 306, 316, 436
Gliese, Rochus, 371
Gluck, Christoph Willibald, 29, 52, 58, 59, 165
Gobbi, Tito, 412
Godard, Jean-Luc, 98, 123, 133, 147, 149, 150, 153, 178, 198, 214, 254, 258, 270, 295, 324, 339-344, 365, 419, 420, 421, 423, 425, 436, 437, 439

Goddard. Paulette. 318
Goethe. Johann Wolfgang von. 46. 389. 400
Gold. Ernest. 143. 145. 376. 419
Goldberg. Rainer. 170
Goldblatt. Charles. 351
Goldenthal. Elliot. 443. 444
Goldsmith. Jerry. 262. 376. 421. 433. 438
Goodman. Miles. 440
Gorbman. Claudia. 17. 22. 55. 122-126. 130-131. 199. 269. 447-448
Gordon. Dexter. 290. 440
Gorse. Pierre. 435
Gossec. François Joseph. 70
Gould. Elliot. 313
Gould. Glenn. 267-268. 428
Gounod. Charles. 58. 73. 85. 406
Granados. Enrique. 327
Grant. Cary. 231. 347
Graves. Robert. 271
Grayson. Katryn. 71
Green. Adolph. 237. 290
Greenaway. Peter. 192. 256. 435
Greene. Graham. 379
Gregor. Nora. 382
Grémillon. Jean. 404. 408. 414
Grieg. Edvard. 280. 293
Griffith. David Ward. 46. 48. 60, 182-183
Grimblat. Pierre. 121
Grinberg. Anouk. 316
Gruault. Jean. 386
Grunn. Homer. 53
Grusin, Dave. 149. 200. 424. 430. 442
Guerra. Ruy. 439
Guerra. Tonino. 31. 173
Guillermin. John, 159
Guitry. Sacha. 120. 205
Guthrie. Arlo. 147. 374. 425
Guthrie. Woody, 147. 374. 431
Guy. Alice. 42, 57

Hackford. Taylord. 168. 435, 437
Hackman. Gene, 369
Hadjidakis. Manos, 419
Hadley, Henry, 72
Haendel, Georg Friedrich, 250, 317, 420, 430, 443
Hagen, Jean, 237
Haley, Bill, 141, 415
Halpern, Victor, 98
Hamilton, Chico, 139, 417
Hamilton, Guy, 422
Hamlisch, Marvin, 157, 429, 434

Hampton, Lionel, 242
Hancock, Herbie, 376, 424, 439
Handke, Peter, 31, 400
Hanks, Tom, 247
Hap, 91
Harlen, Harold, 407
Harline, Leigh, 407
Harlow, Jean, 101
Harnoncourt, Nikolas, 182
Harris, Thomas, 234
Harrison, Rex, 276
Hawks, Howard, 93, 241, 248, 311, 410, 411, 412, 420
Hayasaka, Fumio, 133, 215, 412, 415
Hayashi, Hikaru, 419
Hayes, Isaac, 426
Hays, William H. 68-70, 74
Hayton, Lennie, 413
Hayward, Susan, 139
Heartstone, Graham, 203, 311
Hecht, Ben, 229
Hedren, Tippi, 237
Heler, Hermann, 74
Hellinger, Mark, 118
Hendrix, Jimmy, 146
Henreid, Paul, 204, 221, 409, 411
Henry, Pierre, 389, 401, 414
Henze, Hans Werner, 217, 280, 385-387, 421, 436, 438
Henzell, Perry, 147
Herouet, Marc, 439
Herrmann, Bernard, 21, 22, 26, 65, 121, 124, 131, 133, 145, 146, 158, 179, 207, 209, 220, 231, 252, 253, 261, 263, 304, 307, 309-310, 322, 344-348, 397, 408, 410, 416, 418, 420, 421, 427, 430, 443
Herzog, Werner, 426, 429
Highsmith, Patricia, 258
Hill, George Roy, 157, 256, 425, 428, 429
Hill, George, 93
Hiller, Arthur, 426
Hindemith, Paul, 60, 402
Hines, Gregory, 168
Hitchcock, Alfred, 26, 82, 83, 87, 88, 121, 124, 143 145, 160, 161, 226, 228-229, 230-231, 237, 248, 270, 284, 304, 309, 323, 234, 334, 347-348, 381, 402, 405, 407, 410, 411, 416, 417, 418, 420, 421
Hochheiser, Sheldon, 449
Hodeir, André, 149
Hodges, Mike, 248
Hoérée, Arthur, 405
Holden, William, 408
Hölderlin, Friedrich, 171, 198
Holländer, Friedrich, 103, 281, 403, 414
Holst, Gustav, 262
Homero, 175
Honegger, Arthur, 60, 114, 310, 401, 405
Hopper, Dennis, 146, 425
Horner, James, 167, 200-201, 308, 439, 441
Hossein, Robert, 361
Houston, Whitney, 293, 443
Howard, Leslie, 272, 279-280
Howard, Trevor, 272, 428
Howard, William K., 91
Hua, Shui, 413
Hudson, Hugh, 168, 434
Hugo, Victor, 242
Hugon, André, 70
Huillet, Danièle, 171, 174, 198, 267-270, 424, 429
Hunter, Holly, 271, 283
Hurst, Brian Desmond, 408
Hurst, Fanny, 411
Hurt, John, 271
Huston, John, 142, 248, 408, 414, 421, 424, 440
Hyman, Dick, 439

Ibert, Jacques, 402, 404, 405
Icart, Roger, 61, 448
Indy, Vincent d', 224
Ioseliani, Otar, 331, 349, 426, 431, 437
Isaak, Chris, 293
Ishaghpour, Youssef, 174-175
Ivens, Joris, 91, 98, 402, 415
Ivory, James, 160, 308, 425
Iwerks, Ub, 99

Jackson, Mahalia, 418
Jackson, Michael, 360
Jackson, Mick, 293, 443
Jacno, 388
Jacob, Irène, 200
Jacquot, Benoît, 430
Jade, Claude, 202
Janacek, Leos, 327, 353, 439
Jancsó, Miklós, 425
Janda, Krystyna, 278
Jansen, Jacques, 182, 426
Jansen, Pierre, 153, 203-204, 419
Jarman, Derek, 191, 439
Jarmusch, Jim, 349-350, 437, 439

Jarre, Maurice, 160, 225-226, 308-309, 322, 420, 421, 423, 438, 439, 441
Jarret, Keith, 268
Jaubert, Maurice, 22, 107, 114, 127-128, 290, 324, 350-352, 397, 404, 405, 406, 407, 447, 449
Jewison, Norman, 160, 424, 428
Joffé, Roland, 243, 439
Johnson, H., 406
Jolson, Al, 76, 78, 83
Jomy, Alain, 438, 443
Jones, Quincy, 145, 424, 438
Jones, Tom, 423
Jones, Trevor, 438
Joplin, Janis, 146
Joplin, Scott, 157, 429
Jordan, Armin, 170
Jordan, Neil, 444
Joselito (José Jiménez Fernández), 292
Jourdan, Louis, 115
Julien, Jean-Rémy, 449
Jung, Jean-François, 173

Kachaturian, Adam, 337, 356, 358, 424
Kafka, Franz, 244
Kahn, Cédric, 444
Kamen, Michael, 307, 437
Kanawa, Kiri Te, 310
Kander y Ebb, 428, 432
Karaindrou, Eleni, 439
Karajan, Herbert von, 356-357, 361
Karas, Anton, 138, 379-380, 412
Karina, Anna, 340-342
Kast, Pierre, 152
Kaufman, Philip, 307, 353, 436, 439
Kaütner, Helmut, 416
Kaye, Danny, 241-242
Kazan, Elia, 136, 137-138, 139, 413, 415
Keaton, Buster, 41, 184
Keighley, William, 406
Keitel, Harvey, 271, 283, 347, 432
Kellog, Edward, 122
Kelly, Gene, 47, 94, 96, 224, 237, 320, 413
Kern, Jerôme, 91
Kiepura, Jan, 84
Kieslowski, Krzysztof, 200-201, 235, 274-276, 443
Kijowski, Andrzej, 278
King, Stephen, 27
Kinski, Natassia, 21
Kirsanoff, Dimitri, 63, 405
Klein, William, 143, 256, 423
Kleiser, Randal, 432
Kloves, Steve, 442
Kniepper, Jürgen, 133, 307-308, 400, 431, 440
Kobayashi, Masaki, 422
Kogan, Leonid, 269
Komeda, Krzysztof, 139, 421, 423
Konchalovski, Andrei, 438, 440
Korda, Alexander, 82
Korngold, Erich Wolfgang, 85, 129, 158, 165, 310, 406, 408, 411
Kosma, Joseph, 409, 410
Koszarski, Richard, 71, 449
Kozintzev, Grigori, 61, 402
Krenz, Jan, 417
Kristofferson, Kris, 431
Kubrick, Stanley, 27, 59, 163, 166, 249, 254, 255, 353-360, 415, 424, 427, 430
Kulechov, Lev, 405
Kundera, Milan, 353
Kurosawa, Akira, 24, 215, 258, 274, 354, 384, 411, 412, 450
Kusturica, Emir, 441, 444

L'Herbier, Marcel, 45, 61, 181
La Motte-Haber, Helga de, 22, 448
La Patellière, Denys de, 420
Lacan, Jacques, 284
Lacombe, Alain, 24, 54, 122, 126, 128, 158, 168, 344, 448-449
Lai, Francis, 146, 362, 423, 426
Lalo, Édouard, 55, 73
Lamartine, Alphonse de, 37
Lancaster, Burt, 136, 139
Lanchbery, John, 434
Landau, Martin, 231
Landis, John, 162, 286, 360, 434
Landormy, Paul, 350
Lang, Fritz, 61, 91-93, 106, 112, 113, 183, 184, 207, 389, 440
Langdon, Harry, 41
Lange, Jessica, 438
Langlois, Henri, 352
Lanza, Mario, 84
Larcher, David, 64
Laretei, Kabi, 314
Larson, Lars-Erik, 414
Laughton, Charles, 82, 407, 415
Laurent, Christine, 438
Le Borne, Fernand, 61
Leacock, Richard, 424
Lean, David, 160, 254, 410, 417, 421, 423

Ledda, Gavino. 282
Lee, Bill, 441
Lee. Spike. 226. 290. 360-361. 441
Lefevre, René. 84
Léger, Fernand. 61
Legrand, Christiane. 144
Legrand. Michel. 105. 143. 146. 206. 256. 292. 308. 322. 325. 340. 362. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 426. 438
Lehar, Franz. 405
Leigh, Vivien. 138. 407
Lelouch. Claude. 47. 144-145. 361-362. 423, 435. 436. 438
Lennon, John. 422
Leoncavallo, Ruggero. 71
Leone. Sergio. 48. 142. 230. 248. 334. 363-364. 381. 399. 422. 423. 424. 426
Leonhardt, Gustav. 267. 281
Leroux. Gaston. 272
LeRoy. Mervin. 93
Lester. Richard. 146. 422
Leutrat, Jean Louis. 17. 48, 52. 53. 55. 236-237. 450
Levant, Oscar. 272. 286
Levinson, Barry. 92. 156. 440. 441
Lévy «Bétove». Michel-Maurice. 62
Levy, L., 407
Lewin. Albert. 410
Lewis, Jerry. 421
Lewis. John, 139
Liandrat-Guigues. Suzanne, 17. 399
Lichtveld, Lou, 91
Ligeti, György. 217. 249. 255, 356-357, 424
Lindon. Vincent, 441
Lischi, Sandra, 17
Liszt, Franz, 46, 187. 358, 419. 431
Litvak, Anatole, 84
Livingston, Jay, 143. 416
Lloyd Webber, Andrew, 161, 428
Lloyd, Harold, 41
London, Julie, 140
London, Kurt, 222, 448
Lonsdale, Michael, 328
López, Francis, 411
Losey, Joseph, 170, 172, 424, 426, 433
Loussier, Jacques, 143
Lubitsch, Ernst, 58, 67, 85, 402, 405
Lucas, George, 141, 156, 160, 320, 427, 428, 431
Lucas, Leighton, 145
Lully, Giovanni Battista, 152
Lumière, hermanos, 38, 42
Lumière, Louis, 42
Lurie. John, 349, 437. 439
Luting, He, 106
Lye. Len, 298, 365
Lynch. David, 27, 245. 248, 293. 305. 327. 335. 364-365, 432. 439, 442, 443
Lyne. Adrian, 183. 436

Maazel. Lorin, 172
Machaty, Gustav, 404
Mackendrick, Alexander, 139, 417
MacQueen, Steve, 148
Magne, Michel, 143. 256, 421
Magni, Luigi, 428
Magnoli, Albert, 437
Magnussen. Charles. 57
Mahler. Gustav. 23. 204. 217. 252-253, 272. 336. 338. 354. 381. 398. 427. 430
Malavoy. Christophe. 440
Malick, Terence, 366-368, 429, 432
Malle, Louis. 139. 149. 152, 254. 418
Malpiero, Gian Francesco, 405
Malraux, André, 114
Mamoulian, Rouben. 67, 85, 90, 402, 404, 408, 417
Mancini, Henry. 143. 303-304, 307, 418, 420, 422, 435
Mandel, Johnny, 139, 140, 418, 423
Mandel, Steve, 284, 428
Mann, Anthony, 248, 415
Mann, Thomas, 398
Manne, Shelley, 138
Mannoni, Laurent, 19, 42
Mao Tse Tung, 292
Marais, Marin, 23, 281-282, 321, 443
Marceau, Sophie, 441
Marchan, Corine, 421
Marey, Étienne, 41
Margaritis, Gilles, 352
Mariano, Luis, 414, 416
Marie, Michel, 17, 76, 80, 385, 450
Marielle, Jean-Pierre, 281-282, 443
Marsaguet, Anne Marie, 17
Marshall, Herbert, 226
Martin, Dean, 159
Martinelli, 71
Martinu, Bohuslav, 437
Marton, Andrew, 420
Marx, Chico, 70
Marx, Harpo, 70
Marx, hermanos, 70, 84, 95
Mascagni, Pietro, 57

Mason. James. 231. 410
Massenet. Jules. 48
Masson. Alain. 85. 96
Masson. Diego. 430
Mastroianni. Marcello. 336
Mathieson. Muir. 82, 345
Mathijsen. Hub. 58
Mauriac. Claude. 115-116
May. Billy. 434
Mayer. Carl. 370
Mayuzumi. Toshiro. 416. 424
Mazursky. Paul. 191. 252
Mazuy. Patricia. 444
McCarey. Leo. 410
McCarthy. Kevin. 232
McCartney. Paul. 422
McCoy. Tyner. 140
McDonald. Jeanette. 84-85. 402. 405
McDowell. Malcolm. 353
McLaren. Norman. 298. 365-366
McLeod Wilcox. Fred. 192. 417
McLeod. Norman. 403
McTiernan. John. 307
Mead. Abigaïl. 359
Meisel. Edmund. 61, 401
Melchior. Lauritz. 84
Méliès. Georges. 57
Meller. Raquel. 58
Melville. Jean-Pierre, 149, 254. 412. 418
Mendelssohn. Felix, 85, 127, 253. 355, 402
Mendoza. David. 52, 403
Menotti. Gian Carlo, 174
Mercer. David, 159, 386
Mercouri. Melina, 419
Messiaen, Olivier, 296
Messter. Oskar, 42
Mestral. Patrice, 432
Meyerbeer. Giacomo, 252
Miceli. Sergio, 354, 448
Micoto, Henri, 329
Midler, Bette, 433
Migenes-Johnson, Julia, 171, 437
Mikhalkov, Nikita, 393, 432, 444
Milhaud, Darius, 61, 75, 114
Miller, Arthur, 138, 146
Miller, Claude, 258, 287, 438, 443
Miller, Glenn, 415
Milner, C., 407
Minnelli, Liza, 71
Minnelli, Vincente, 162, 272, 286, 312, 373, 413, 414, 415, 416, 423
Minton, Yvonne, 170
Misraki, Paul. 416. 418
Mitry. Jean. 294-295. 374. 449
Mizoguchi. Kenji. 133. 257. 288. 415. 416
Modern Jazz Quartet. 139. 417
Modot. Gaston. 383
Molander, Gustav, 279. 406
Monk, Thelonious, 139
Monsigny, Pierre Alexandre. 383. 408
Montand. Ives. 149. 227. 325. 390
Monteverdi, Claudio. 246
Montsaingeon. Bruno. 268
Moore, Annabelle. 42
Moreau. Jeanne. 149. 289
Moretti. Raoul. 403
Moroder. Giorgio. 183. 432. 436. 440
Morricone. Ennio. 47. 83, 142. 144. 160. 165. 230. 243. 248. 307. 363-364. 367-368. 381. 422. 423, 424. 426, 432. 436. 439
Morris. John. 27. 248. 365. 429. 431. 439
Morrisey. Paul. 438
Morrison, Jim. 442
Moussinac. Léon. 20
Mozart, Wolfgang Amadeus. 30. 54. 84. 103. 117. 172. 178. 217. 250, 253-257. 269. 273. 316. 371. 382-383. 399. 402. 408. 413, 416. 424. 427. 429. 430. 437. 443
Mulligan, Robert. 146. 426
Munk. Andrzej. 417
Muratore, Lucien, 84
Muratova, Kira, 331
Murch. Walter, 17, 156, 158, 311. 319. 353. 368-369, 427, 428. 430, 433. 439
Murnau, Friedrich Wilhelm, 50. 58. 61. 62. 63, 64, 77, 181, 184, 297, 334. 369-371. 401
Murphy, Eddie, 360
Murray Abraham, F., 437
Musset, Alfred de, 327, 382
Mussorgski, Modest P., 79, 187. 405. 408. 424
Musurama, Romano, 440
Muybridge, Edmond, 41
Muzhi, Yuan, 106
Myers, Stanley, 308, 433, 439

Nazelles, René, 403
Nazzari, Amadeo, 175
Neame, Ronald, 159, 428
Negri, Pola, 58
Negulesco. Jean, 411
Neil, Fred, 425
Nelson, Willie, 406

Newman, Alfred, 118, 129, 159, 406, 408, 411, 416
Newman, Randy, 435, 438
Newman, Thomas, 444
Niblo, Fred, 184
Nicholas Brothers, 87
Nichols, Mike, 424
Nicholson, Jack, 359
Niehaus, Lennie, 330, 441
Nilsson, Harry, 145
Niogret, Hubert, 182
Niro, Robert de, 290, 306
Nitzsche, Jack, 431, 435, 438
Nogueira, Rui, 352
Nordgren, Erik, 314, 416
Norman, Monthy, 422
North, Alex, 138, 354-355, 413, 440,
Novarro, Ramón, 84, 91
Nureyev, Rudolf, 168
Nyman, Michael, 192, 256, 271, 435, 443

O'Connor, Donald, 47
Oberon, Merle, 442
Odets, Clifford, 408
Offenbach, Jacques, 371, 375, 402, 413
Olbrychski, Daniel, 361
Oldfield, Mike, 429
Olejniczak, Janusz, 442
Oliveira, Manoel de, 174, 404, 441, 444
Olivier, Laurence, 82, 345, 409
Olmi, Ermanno, 432
Ondra, Anny, 83
Ophuls, Max, 115-117, 239, 254, 257, 288, 371-372, 381, 407, 412, 413, 414
Orff, Carl, 314, 367, 429
Orwell, Georges, 244
Oshima, Nagisa, 167, 436
Oswald, Gert, 420
Oxilia, Nino, 57

Pabst, Georg Wilheilm, 67, 105, 113, 245, 403, 404
Pachelbel, Johann, 429
Paes, João, 174, 441
Paganini, Niccolò, 435
Pagnol, Marcel, 120, 412
Paisiello, Giovanni, 60, 430
Paradjanov, Serguei, 282, 331, 423
Parès, Philippe, 403
Parker, Alan, 162, 183, 431, 432, 434, 435, 438
Parker, Charlie, 290, 330, 441
Parker, Claire, 405
Parks, Gordon, 426
Parlo, Dita, 351-352
Parmegiani, Bernard, 152, 393
Parys, Georges van, 107, 136, 239, 272, 371, 402, 403, 413, 414, 416
Pasolini, Pier Paolo, 23, 422
Passer, Ivan, 423
Pastrone, Giovanni, 58
Pathé, Charles, 42, 44
Patzak, Peter, 440
Peckinpah, Sam, 425
Pelechian, Arthur, 54, 298, 331, 372-374, 425
Penderecki, Krzysztof, 262, 385
Penn, Arthur, 147, 374-375, 425
Pennebaker, D.A., 146, 424
Perec, Georges, 321
Perini, Luc, 430
Peters, John, 431
Peterson, Oscar, 139
Petit, Armand, 184
Petit, Jean-Claude, 126, 198, 438
Petitgirard, Laurent, 443
Petrassi, Goffredo, 412
Philippe, Gérard, 272
Piaf, Edith, 436
Pialat, Maurice, 283, 440
Picabia, Francis, 60
Piccardi, Carlo, 57
Piccoli, Michel, 281, 327
Pickford, Mary, 48
Pickup, Ronald, 434
Pierre, Loïc, 259, 448
Pierson, Frank, 431
Pink Floyd, 146, 425, 435
Pinoteau, Claude, 441
Piovani, Nicola, 59, 305, 435, 437, 439
Pisier, Marie-France, 442
Pizetti, Ildebrando, 58, 59
Platters, The, 140
Plenizio, Gian-Franco, 59, 305, 435
Poe, Edgar Allan, 262, 334
Polanski, Roman, 139-140, 421, 445
Poledouris, Basil, 167
Police, The, 320
Pollack, Sidney, 149, 430, 439
Ponchielli, Amilcare, 408
Ponnelle, Jean-Pierre, 171
Popol Vuh, 426
Porcile, François, 24, 95, 158, 174, 350, 449
Portal, Michel 435, 440

Poteker, Oscar, 404
Pototski, Serguei, 405
Pottier, Richard, 284, 406, 416
Poulenc, Francis, 113 348
Poulsen, 67
Poupaud, Chantal, 444
Powell, Bud, 440
Powell, Michael, 375, 412, 413
Powell, Robert, 430
Powermad, 365
Powers, Tom, 100
Preisner, Zbigniew, 235, 275, 443
Preminger, Otto, 136, 138, 142, 143, 145, 376, 409, 415, 419
Presley, Elvis, 141, 292, 350, 417
Pressburger, Emeric, 375, 412, 413
Prévert, Jacques, 31, 410
Prince, 437
Printemps, Yvonne, 407
Prokofiev, Serguei, 61,185-186, 304, 331-332, 346, 407, 410, 439
Proust, Marcel, 26
Prox, Lothar, 59
Public Enemy, 441
Puccini, Giacomo, 54, 325, 412, 424
Purcell, Henry, 200-201, 427
Purviance, Edna, 58
Puschkin, Alexander, 265

Queen, 248

Rabaud, Henri, 61
Raben, Peer, 307, 436
Rachmaninov, Serguei, 73, 254, 362, 410, 416, 438, 434
Radio Mogadiscio, 435
Rafelson, Bob, 426
Rains, Claude, 229
Raksin, David, 138-139, 142, 145, 345, 406, 409
Ramis, Harold, 179
Rapee, Erno, 52, 53
Rappeneau, Jean-Paul, 198
Rapper, Irving, 204, 409, 411
Rathaus, K., 96
Rattof, Gregory, 272, 406
Ravel, Maurice, 23, 128, 129, 174, 187, 214, 215, 261-262, 272, 362, 404, 433, 435
Ray, Nicholas, 137, 415
Ray, Satyajit, 92, 172, 321, 329, 376-379, 415, 418, 450
Redding, Otis, 146
Reed, Carol, 138, 142, 211, 312, 379-382, 412
Reed, Lou, 442
Régent, Benoît, 276
Reggiani, Serge, 390, 439
Reggio, Godfrey, 436
Rehna, Walhhedda, 329
Reichman, Wolfgang, 438
Reiner, Rob, 146
Reinhardt, Max, 85, 376
Reisner, Charles F., 403, 409
Reisz, Karel, 419, 434, 438
Reitherman, Wolfgang, 425
Reitman, Ivan, 437
REM, 442
Renoir, Jean, 75, 88, 89, 114, 161, 236-237, 254, 380, 382-384, 408
Resnais, Alain, 123, 133, 151-152, 158-159, 254, 263, 295, 362, 384-387, 415, 418, 420, 421, 431, 438, 440
Rewell, Graeme, 442
Rey, Fernando, 317
Reynolds, Kevin, 44
Rezvani, Serge, 289
Ricci e Poveri, 438
Rice, Tim, 161
Richard, Little, 140
Richardson, Tony, 421
Richter, Hans, 60, 298, 402
Riddle, Nelson, 145
Riesenfeld, Hugo, 52, 77
Righelli, Gennaro, 403
Rigoulet, Laurent, 161
Rimsky-Korsakov, Nikolay Andreevich, 182, 265
Risi, Dino, 429
Rita Mitsouko, 147, 270
Ritt, Martin, 306
Rivette, Jacques, 123, 152, 281, 431
Robbe-Grillet, Alain, 205, 385, 425
Robbins, Jerome, 286, 420
Robbins, Richard, 308, 442
Robert, Yves, 307, 422, 427
Robinson, Edward G., 257
Robinson, Phil Alden, 200, 308, 441
Robson, Mark, 159, 418
Rochemont, Louis de, 118, 136
Rocle, Claude, 158, 344, 448
Rodgers y Hart, 84, 91, 404
Rogers, Ginger, 407
Rogers, Shorty, 138
Rohmer, Eric, 123, 152, 245, 269, 387-388, 41

Roland-Manuel. 408
Rolling Stones. 147, 270. 425
Romans. Alain. 395, 414
Ronet, Maurice. 404
Ropars, Marie-Claire, 385. 450
Rose, Bernard. 164, 279
Rosenman. Leonard, 23. 137. 217. 415, 430
Rosi, Francesco. 170-173. 437
Ross, Herbert. 168. 312. 434
Rossellini. Renzo. 134, 236. 410, 414
Rossellini. Roberto. 119. 134-135. 136, 235. 410, 414
Rossi, Lauren. 437
Rossi. Tino, 292. 406, 407. 412
Rossif, Frédéric. 215, 430
Rossini, Gioacchino, 27, 53. 276. 427, 443
Rostaing, Hubert. 390
Rostand, Edmond. 196, 198
Rostropovich, Mstislav. 173
Rota, Nino. 21. 59. 121. 133. 135. 179, 208-209. 210. 250. 252. 254. 259. 277, 304-305. 306. 336-339, 365. 381. 413. 414. 417, 421. 425. 427. 428. 431. 433. 439
Rothier, Leon, 68
Roubaix. François de, 423. 430
Rouleau, Raymond. 421
Roussell, Henry. 90
Rowland. Roy, 281, 414
Rozsa, Miklos, 23. 122, 129. 158-159, 165. 310, 410. 416. 418. 426. 431
Rubinstein, Arthur, 411
Russell, Ken, 161. 272, 322-323, 427, 430. 431, 434
Ruttmann. Walter. 98, 109. 298, 388-389. 401, 403, 405
Rydell, Mark, 433

Sacco, Cécile, 211
Saint, Eva-Marie, 347
Saint-Saëns, Camille, 20, 61, 367-368, 384, 432
Sainte Colombe, 281-282, 443
Sainte-Beuve, 26
Sakamoto, Ryuichi, 167, 436, 439, 444
Salieri, Antonio, 273-274, 437
Sand, George, 442
Sander, Otto, 440
Sanders, George, 134
Sanders, Pharoah, 321
Sandrich, Mark, 90, 405, 407
Santana, Carlos, 440
Santoni, Joël, 307
Sarde. Philippe. 133. 179. 255. 390-391. 429, 431. 441
Satie. Erik, 60, 272. 367. 429
Saura, Carlos. 287, 430. 436
Sautet. Claude. 133. 255. 279. 390-391. 429. 443
Savall. Jordi. 321
Savtchenko. Igor. 106. 405
Scarlatti, Alessandro. 254
Schaeffer, Pierre. 17. 202. 223. 296. 369
Scharf. Walter. 421
Schatzberg, Jerry. 406
Schertzinger. Victor, 402
Schifrin, Lalo. 145. 147-148. 215. 424. 427. 429
Schlesinger, John, 146. 425
Schlöndorff. Volker. 280. 436
Schmid. Daniel. 437
Schmitt, Florent. 60
Schneider. Romy. 255
Schoedsack, Ernst. 82. 113. 404
Schönberg, Arnold. 171. 262. 296. 341. 429
Schöne, Wolfgang, 170
Schrader, Paul. 251
Schröder, Kurt. 96
Schroeder, Barbet, 146. 425
Schroeter. Werner. 427
Schubert. Franz. 46. 187. 253. 257-258, 274. 316. 327. 386. 404. 411. 412. 430. 435. 441. 445
Schultz. Michael, 157, 431
Schumacher, Joel, 157
Schumann, Robert, 56. 415. 444
Scola, Ettore, 364. 429, 436
Scorsese, Martín. 23, 100. 131, 160, 176. 207, 244, 290, 345. 347. 375. 429, 430. 432, 440, 443
Scott, Ridley, 133, 160, 164. 177, 246, 258. 262, 160, 433, 435, 438. 443
Scotto, Vincent, 406, 407, 414
Seaton, George, 159
Seberg, Jean, 150
Sellers, Peter, 422
Serra, Eric, 436, 438, 441
Seweryn, Andrzej, 278
Seyrig, Delphine, 328, 385
Seyrig, Francis, 420
Shaffer, Peter, 265
Shakespeare, William, 39, 85, 183, 191-192
Shankar, Ravi, 415
Shardsteen, Ben, 408
Shearer, Moira, 375, 412

Shepp. Archie, 321
Shindo. Kaneto, 245. 419
Shire, David, 430
Shore, Howard, 442. 444
Shostakovich, Dimitri. 61. 310. 402. 415
Sidney. George, 162. 312
Siegel. Don. 232-233. 416
Silvestri. Alan, 167. 307
Simenon, Georges. 88
Simon, Michel, 236. 352
Simon, Paul. 424
Simsolo. Noël, 363
Sinatra. Frank, 138
Sineux. Michel, 367
Siodmak. Robert, 87. 88, 105. 403. 405
Sirk. Douglas, 308, 417. 418
Sjöström, Victor, 182. 402
Skinner. Frank. 308. 417. 418
Skolimowski. Jerzy. 271. 433
Smeck. Roy. 70
Smetana. Bedrich, 435
Smith, Paul. 407
Solal, Martial. 149, 150. 418. 419
Sommer. Marc Oliver, 443
Sousa, John Philip, 73
Soutter. Michel. 431
Spacek. Sissy. 434
Spielberg. Steven, 159. 160. 179. 243. 284-285. 430. 431. 435, 438
Splet. Alan. 432
Spohr. Mathias. 38-39, 253
Spoliansky. Misha, 82
Springsteen. Bruce, 444
Stafford, Joe. 155
Stanley. Joseph, 142
Steinbeck, John, 137
Steiner, Fred, 138
Steiner, Max, 113, 127-129, 132, 158, 165, 179, 187, 195, 204, 221, 222, 344, 404, 405, 408, 409
Sternberg, Joseph von, 102-105, 284, 403, 404
Stevens, Jevete, 441
Steward, James, 415
Stigwood, Robert, 161, 312
Stoll, George, 409
Stone, Andrew L., 87, 409
Stone, Oliver, 156, 323, 442
Stora, Bernard, 125
Storaro, Vittorio, 319
Stothart, Herbert, 406, 407
Stratas, Teresa, 170, 436
Straub. Jean-Marie. 171, 174. 198. 267-270, 424. 429
Strauss. Johann jr.. 227, 255. 282. 356-357, 380. 424
Strauss. Oscar. 371. 407
Strauss. Richard. 59-60; 224. 255. 354-357, 365. 424. 442
Stravinski. Igor. 100, 129. 208. 261-263, 268. 306. 434
Streep. Meryl. 186
Streich. Rita. 386
Streisand. Barbra. 71, 424, 431
Strich. Elaine. 386
Stroheim. Eric von. 48, 182
Strouse. Charles. 374
Sturges. John. 142. 385, 418, 419
Sturges. Preston. 276. 412
Su. Cong. 439
Sückdorf. Arme. 414
Suppé. Franz von. 53
Swados. Elizabeth. 375
Swarcz. Jeannot. 434
Swingles Singers. 144
Syberberg. Hans Jürgen, 170-172. 174. 320, 391-393. 427. 432, 435, 450
Sydow. Max von. 278

Takemitsu. Toru. 310. 354. 422
Talankine. Igor. 427
Talazac. Odette. 384
Talbot. Irving. 52
Talley. Marion. 71
Tangerine Dream. 438
Tarantino. Quentin, 444
Tarkovski. Andrei. 32, 66, 133. 244. 256, 331, 334. 393-394, 428, 433, 439. 450
Tati, Jacques. 133. 163, 184, 186-187. 210, 395, 414
Tavernier, Bertrand, 290, 439-440
Taviani, Paolo e Vittorio, 230, 282, 432, 435
Tavoularis, Dean, 319
Tcherina, Ludmilla, 421
Téchiné, André, 179, 431, 444
Teisseire, Guy, 158
Telemann, Georg Philip, 54
Telson, Bob, 441
Temple, Julien, 439
Theodorakis, Mikis, 421, 422
Thiele, Wilhelm, 402
Thiriet, Maurice, 136, 409
Thomas, Ambroise, 72
Thomas, François, 365

Thompson, Jack Lee, 345, 443
Thomson, Virgil, 411
Thorpe, Richard, 141, 417
Tiomkin, Dimitri, 142, 411, 413, 418, 419, 427
Toback, James, 432
Tobin, Yann, 292
Toland, Gregg, 346
Toscan du Plantier, Daniel, 169-170
Toscanini, Arturo, 320
Toti. Gianni, 64, 298
Toto, 248
Toulet, Emmanuelle, 449
Tourneur, Jacques, 87, 437
Tourneur, Maurice, 48
Toutain, Roland, 383
Tracy. Spencer, 85
Trauberg, Leonid, 61, 402
Trauner, Alexandre, 31
Travolta. John, 162, 168
Trenet. Charles, 407, 442
Tressour. François, 243, 447
Trintignant, Jean-Louis, 205-206, 269, 362
Trivas. Victor, 105, 234, 404
Trovaioli, Armando, 428, 429
Truffaut. François, 133, 149, 158, 202, 205, 211, 231, 254, 289, 322, 323-325, 327, 350. 396-398,419, 421, 426, 428
Turjanski. Victor, 84
Turner. Ted. 187
Tyler. Bonnie. 183

Ullmann. Liv, 281

Vadim. Roger, 139. 143. 256, 416, 417 421
Valdez. Luis, 440
Valens. Ritchie, 440
Valentino. Rodolfo, 49
Valéro. Jean-Louis, 388
Van Dyke, W.S., 85, 406
Vangelis. 133. 167, 202-203, 206, 208-209, 215, 311, 430, 434, 435
Vanoye. Francis, 354
Varda. Agnés, 143, 254, 421
Vecchiali. Paul, 433
Ventura, Ray, 408
Verdi. Giuseppe, 58, 71, 73, 85, 172, 293, 398, 406, 415, 424, 438
Verlaine. Paul, 429
Verne. Jules, 76
Vertov. Dziga, 91, 109, 331, 402, 403
Vidor. Charles, 411, 419, 442
Vidor. King, 48, 86-87, 95, 402
Vienne, Gérard, 207, 373, 426
Vigne, Daniel 435
Vigo, Jean, 88, 351-352, 383, 405
Vilayat Khan, Ustad, 377, 418
Villiers, François, 417
Vincent, Christian, 258
Visconti, Luchino, 217, 254, 272, 304, 398-400, 415, 427, 428
Vitti, Monica, 428
Vivaldi, Antonio, 54, 254, 255-256, 327, 373, 396-397, 412, 426, 433
Volter, Philippe, 200
Vuillermoz. Émile, 45, 90, 294, 298

Wadleigh, Michael, 146-147. 426
Wagner, Richard, 21, 30, 46. 52, 56, 95, 128, 129, 163. 164, 165, 195-196, 226, 259-261, 272. 276, 317-319, 371, 392. 398, 402, 408. 427, 430, 432, 435. 440
Waits, Tom. 319, 349, 435. 439
Wajda, Andrzej, 278, 417. 433
Waldteufel. Emile, 54
Waller, Fats. 245, 364, 432
Walsh, Raoul. 61, 182
Walters, Charles, 162
Walton, William, 82. 409
Ward, Edward. 406
Wargnier. Régis, 48, 279, 440
Warner, David, 386
Warren. Al. 404
Warren, Harry, 94-95, 105
Washington. Denzel. 226. 290
Waters. John, 441
Waters. Muddy, 432
Watt jr.. Richard, 71
Waxman. Frank, 129, 139. 158. 348. 412
Wayne, John. 142, 419
Webb. Jim. 313
Webb. Roy. 229, 313, 411
Weill. Kurt. 105, 391, 403
Weir. Peter. 226, 308-309. 438, 441
Weis, Don. 414
Weis. Elizabeth, 348, 448, 450
Weisberg. Eric, 284, 428
Weissenberg, Alexis, 268
Welles. Orson, 171, 311, 345-346, 379-381, 396, 408. 418
Wellmann. William, 72, 100. 403
Wenders. Wim, 133, 176, 308, 364, 400, 431, 437. 440, 442, 443
Werle, Lars Johan, 152
Wheelan. Tim, 407

Whitaker, Forest, 290, 330
Whitfield, Norman, 157-158
Who, The, 161, 430, 431
Wicki, Bernhard, 420
Widerberg, Bo, 217, 257, 424
Wiéner, Jean, 143, 414, 431
Wilde, Cornel, 442
Wilder, Billy, 410, 412, 416, 426
Williams, Hank, 155
Williams, John, 159, 160, 165-167, 179, 259-260, 306, 428, 429, 430, 431, 435
Williams, Patrick, 441
Williams, Robin, 440
Williams, Tennessee, 138
Wilson, Bob, 266
Winkler, Max, 52
Wise, Peter J., 259
Wise, Robert, 139, 286, 385, 418, 420, 423
Wisniak, Alain, 215
Wolfe, Charles, 74, 449
Wolfe, Tom, 353
Wood, Sam, 406
Wright, Sam, 330
Wyler, William, 408, 412, 414, 418, 424

Xenakis, Iannis, 262

Yared, Gabriel, 21, 340, 343, 436, 439
Yates, Peter, 147, 215, 424
Yepes, Narciso, 142, 413
Yguerbouchen, Mohamed, 407
Young, Victor, 143, 415, 416
Yvain, Maurice, 371, 406
Yvory, James, 442

Zamecnik, John Stephen, 53, 72-73
Zanési, Christian, 393
Zanuck, Darryl, 136, 420
Zappa, Frank, 427
Zeffirelli, Franco. 170. 172, 305, 436, 441
Zemeckis, Robert. 307, 444
Zimbalist, Efrem. 70
Zimmer, Hans, 167. 441, 443
Zinnemann, Fred. 142, 413, 414
Zourabichvili. Nicolas. 437
Zukor, Adolf, 44
Zulawski, Andrzej. 123. 173, 215, 323, 429, 442
Zweig, Stefan, 115

Índice de películas citadas

Ábrete de orejas (Prick Up Your Ears, 1986), de Stephen Frears, 308, 439
Abschied (1930), de Robert Siodmak, 87, 88, 403
Abyss (The Abyss, 1989), de James Cameron, 167
Acciaio (1933), de Walter Ruttmann, 405
Accidente sin huella (Que la bête meure, 1969), de Claude Chabrol, 254
Accompagnatrice, L' (1992), de Claude Miller, 443
Acorazado Potemkin, El (Bronenosets Potemkin, 1924), de Serguei Mijailovich Eisenstein, 61
Aeropuerto (Airport, 1970), de George Seaton, 159
¡Agáchate, maldito! (Giú la testa, 1971), de Sergio Leone, 144, 426
Aguirre o la cólera de Dios (Aguirre, der Zorn Gottes, 1971), de Werner Herzog, 426
Akasen Chitai (1956), de Kenji Mizoguchi, 416
Al este del Edén (East of Eden, 1954), de Elia Kazan, 137
Al final de la escapada (A bout de souffle, 1959), de Jean-Luc Godard, 149-150, 419
Álamo, El (The Alamo, 1960), de John Wayne, 142, 419
Alarma en el expreso (The Lady Vanishes, 1938), de Alfred Hitchcock, 237, 284, 407
Alas (Wings, 1927), de William Wellmann, 72
Albergue de la Sexta Felicidad, El (The Inn of the Sixthe Happiness, 1958), de Mark Robson, 418
Alegres compañeros (Veselie rebiata, 1934), de Grigori Alexandrov, 106, 405
Aleluya (Hallelujah, 1929), de King Vidor, 86-87, 95, 110, 360, 402
Alexander Nevsky (Alexander Nevski, 1938), de Serguei Mijailovich Eisenstein, 77, 110, 185-186, 331-333, 359, 407
Alguien voló sobre el nido del cuco (One

flew over the Cuckoo's Nest, 1976), de Milos Forman, 431
Alicia ya no vive aquí (Alice doesn't live here anymore, 1974), de Martin Scorsese, 430
Alien 3 (Alien 3, 1991), de David Fincher, 443
Alien, el octavo pasajero (Alien, 1979), de Ridley Scott, 258, 262, 433
Aliens, el regreso (Aliens, 1986), de James Cameron, 167, 308, 439
Allegro ma non troppo (1978), de Bruno Bozzetto, 432
Allô Berlin, Ici Paris (1930), de Julien Duvivier, 96-97
Almas sin conciencia (Il bidone, 1955), de Federico Fellini, 305
Alrededor de la medianoche (Round Midnight / Autour de minuit, 1986), de Bertrand Tavernier, 290, 439-440
Amadeus (Amadeus, 1984), de Milos Forman, 164, 265, 273-274, 279, 437
Ámame esta noche (Love me tonight, 1932), de Rouben Mamoulian, 90, 404
Amanecer (Sunrise, A Song of Two Humans, 1927), de Friedrich Wilhelm Murnau, 63, 297, 320, 334, 369-371, 402
Amante del amor, El (L'homme qui aimait les femmes, 1977), de François Truffaut, 397
Amants de Teruel, Les (1962), de Raymond Rouleau, 421
Amants, Les (1958), de Louis Malle, 149, 418
Amarcord (Amarcord, 1973), de Federico Fellini, 428
American Graffiti (American Graffiti, 1972), de George Lucas, 141, 156, 157, 194, 320, 428
Americano en París, Un (An American in Paris, 1951), de Vincente Minnelli, 272, 375, 413
Amigo americano, El (Der Amerikanische Freund, 1977), de Wim Wenders, 431
Amor de Swann, El (Eine Liebe von Swann / Un amour de Swann, 1983), de Volker Schlöndorff, 280, 436
Amores de una rubia, Los (Lasky Jedn. plavovlasky, 1965), de Milos Forman, 423
Amour à mort, L' (1984), de Alain Resnais, 385-387, 438
Anatomía de un asesinato (Anatomy of a Murder, 1959), de Otto Preminger, 376, 419
Ange, L' (1981), de Patrick Bokanowski, 434
Ángel azul, El (Der Blaue Engel, 1930), de Joseph von Sternberg, 102-105, 288, 403
Angel exterminador, El (1962), de Luis Buñuel, 317
Ángeles del bulevar, Los (1937), de Yuan Muzhi, 106
Annabelle Butterfly Dance (1895), 42
Annabelle Serpentine Dance (1895), 42
Ansia de vivir (Duet for One, 1986), de Andrei Kontchalovski, 440
Año pasado en Marienbad, El (L'année dernière à Marienbad, 1961), de Alain Resnais, 385, 420
Aplauso (Applause, 1929), de Rouben Mamoulian, 402
Apocalypse now (Apocalypse Now, 1979), de Francis Ford Coppola, 47, 158, 254, 319, 359, 372, 433
Árbol de los zuecos, El (L'albero degli zoccoli, 1978), de Ermanno Olmi, 432
Aria (1986), de Nicholas Roeg, Charles Sturridge, Jean Luc Godard, Julien Temple, Bruce Beresford, Robert Altman, Frank Roddham, Ken Russell, Derek Jarman y Bill Bryden, 439
Arroz amargo (Riso amaro, 1949), de Giuseppe de Santis, 412
Ascensor para el cadalso (Ascenseur pour l'échafaud, 1958), de Louis Malle, 139, 418
Asesinato del duque de Guisa, El (L'Assassinat du Duc de Guise, 1908), 20, 61
Assassin musicien, L' (1974), de Benoît Jacquot, 430
Astrologie (1952), de Jean Grémillon (cortometraje), 414
Atalante, L' (1934), de Jean Vigo, 88, 351-352, 383, 405
Atrapado en el tiempo (1992), de Harold Ramis, 179
Avaricia (Greed, 1923), de Erich von Stroheim, 48, 182
Aventura del Poseidón, La (The Poseidon Adventure, 1973), de Ronald Neame, 159, 428
Aventurero de la medianoche, El (Honkytonk Man, 1983), de Clint Eastwood, 330
Azul (Trois couleurs, bleu, 1992), de Krzysztof Kieslowski, 274-276, 443

Baccio di Tosca, Il / Casa Verdi (1984), de Daniel Schmid, 437

Bagdad Café (Bagdad Cafe, 1988), de Percy Adlon, 441
Baimao nu (1950), de Wang Bin y Shui Hua, 413
Bajo el peso de la ley (Down by Law, 1986), de Jim Jarmusch, 350, 439
Bajo los techos de París (Sous les toits de Paris, 1930), de René Clair, 107, 403
Bamba, La (La Bamba, 1986), de Luis Valdez, 440
Banda aparte (Bande á part, 1964), de Jean-Luc Godard, 365
Barbier de Seville, Le (1904), de Georges Méliès, 57
Barocco (1976), de André Téchiné, 179, 431
Barry Lyndon (Barry Lyndon, 1975), de Stanley Kubrick, 255, 430
Beast with Five Fingers (1947), de Robert Foley, 411
Beau-père (1981), de Bertrand Blier, 316, 358, 434
Beethoven's nephew (1985), de Paul Morrisey, 438
Bella de Cádiz, La (La belle de Cadix, 1953), de Raymond Bernard, 414
Bella de Moscú, La (Silk Stockings, 1957), de Rouben Mamoulian, 417
Bella mentirosa, La (La belle noiseuse, 1991), de Jacques Rivette, 281
Bella y la bestia, La (La belle et la bête, 1946), de Jean Cocteau, 114-115, 410
Belle, quipe, La (1936), de Julien Duvivier, 406
Belle meunière, La (1948), de Marcel Pagnol, 412
Ben-Hur (Ben-Hur, 1959), de William Wyler, 418
Berlín, sinfonía de una gran ciudad (Berlin, die Sinfonie der Grosstadt, 1927), de Walter Rutmann, 388, 401
Beso del asesino, El (Killer's Kiss, 1955), de Stanley Kubrick, 415
Beso mortal, El (Kiss me deadly, 1955), de Robert Aldrich, 141, 258, 415
Besos de fuego (Naples au baiser de feu, 1937), de Augusto Genina, 407
Besos robados (Baisers volés, 1968), de François Truffaut, 202, 398
Betty Blue (37º2 le matin, 1986), de Jean-Jacques Beineix, 439
Bird (Bird, 1988), de Clint Eastwood, 290, 329-331, 441
Birdy (Birdy, 1985), de Alan Parker, 438
Birthday Party, The (1930), 99
Black and Tan, 221
Black Moon (1975), de Louis Malle, 430
Blade Runner (Blade Runner, 1982), de Ridley Scott, 133, 164, 167, 202-203, 206, 208, 223, 311, 371, 435
Blancanieves y los siete enanitos (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937), de Walt Disney, 292, 407
Blinkity Blank (1955), de Norman McLaren, 365
Blow up, deseo de una mañana de verano (Blow up, 1967), de Michelangelo Antonioni, 424
Bohème, La (1987), de Luigi Comencini, 170, 440
Bola de fuego (Ball of fire, 1941), de Howard Hawks, 241
Bonny y Clyde (Bonnie and Clyde, 1967), de Arthur Penn, 374
Boris Godunov (Boris Godounov, 1989), de Andrzej Zulawski, 173, 442
Borsalino (Borsalino, 1970), de Jacques Deray, 426
Boxcar Bertha (1972), de Martin Scorsese, 100
Brazil (Brazil, 1984), de Terry Gilliam, 244, 437
Breve encuentro (Brief Encounter, 1945), de David Lean, 254, 410, 416
Buena boda, La (Le beau mariage, 1981), de Eric Rohmer, 387
Bueno, el feo y el malo, El (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966), de Sergio Leone, 363, 423
Bugsy Malone, nieto de Al Capone (Bugsy Malone, 1976), de Alan Parker, 431
Bullit (Bullit, 1968), de Peter Yates, 147, 215, 424
Buscando mi destino (Easy Rider, 1969), de Dennis Hopper, 146, 425

Cabaret (Cabaret, 1972), de Bob Fosse, 428
Cabeza borradora (Eraserhead, 1977), de David Lynch, 245, 305, 364, 432
Cabiria (Cabiria, 1914), de Giovanni Pastrone, 50, 58-59
Cabo del miedo, El (Cape Fear, 1991), de Martin Scorsese, 345, 443
Cabo del terror, El (Cape Fear, 1962), de Jack Lee Thompson, 345, 443

Calle 42. La (Forty second Street, 1932), de Lloyd Bacon y Busby Berkeley, 94, 404
Callejón sin salida (St Martin's Lane, 1938). de Tim Wheelan. 407
Campo de sueños (Field of Dreams, 1989). de Phil Alden Robinson. 200, 308, 441
Canción inolvidable (A Song to Remember. 1945). de Charles Vidor. 442
Canción Lily Marleen. Una (Lili Marleen. 1980). de Rainer Werner Fassbinder, 289. 434
Candilejas (Limelight. 1952), de Charles Chaplin. 292. 413
Canibais. Os (1988), de Manoel de Oliveira. 174. 441
Cantando bajo la lluvia (Singin'in the Rain. 1952). de Stanley Donen. 47, 96, 173. 224, 237-238. 290. 311. 413
Cantor de jazz. El (The Jazz Singer. 1927). de Alan Crosland jr.. 55. 76-80. 85, 102. 118. 238. 259. 401
Cantor de México. El (Le chanteur de México. 1956). de Richard Pottier, 416
Canzone dell'amore. La (1930). de Gennaro Righelli, 403
Carmen (1915). de Charles Chaplin, 58
Carmen de Bizet (Carmen. 1984). de Francesco Rosi. 170-173, 437
Carmen Jones (Carmen Jones, 1954), de Otto Preminger. 376, 415
Carnet de baile (Un carnet de bal, 1937), de Julien Duvivier. 406
Carnicero, El (Le boucher. 1970), de Claude Chabrol, 153. 304, 426
Carretera al infierno (Hell's Highway, 1932). de Rowland Brown, 93
Carros de fuego (Chariots of Fire, 1981), de Hugh Hudson, 168, 434
Carrosse d'or, Le (Le carrosse d'or, 1953), de Jean Renoir, 254
Carta de una desconocida (Letter from a Unknown Woman, 1948), de Max Ophuls, 115-116, 239, 371, 412
Cartas a Iris (Stanley and Iris, 1988), de Martin Ritt, 306
Casablanca (Casablanca, 1942), de Michael Curtiz, 131-132, 221, 288, 359, 409
Casanova (Fellini-Casanova, 1976), de Federico Fellini, 208, 305, 306, 431
Caso Thomas Crown, El (The Thomas Crown Affair, 1968), de Norman Jewison, 424
Casta Diva (1933). de Carmine Gallone. 404
Castillos en la arena (The sandpiper, 1965), de Vincente Minnelli. 423
Catorce de julio (Quatorze Julliet. 1933). de René Clair. 107. 289. 404
Cazador, El (The Deer Hunter. 1978). de Michael Cimino. 433
Cazafantasmas. Los (Ghostbusters, 1984). de Ivan Reitman. 437
Celoveks Kinoapparatom (1929). de Dziga Vertov. 402
Ceremonia secreta (Secret Ceremony. 1968), de Joseph Losey, 424
Chambre verte. La (1978). de François Truffaut, 397
Chanson d'une nuit. La (Das Lied einer Nacht, 1932). de Anatole Litvak. 84
Chantaje en Broadway (Sweet smell of Success. 1957). de Alexander Mackendrick. 139, 417
Chanteur inconnu (1931). de Victor Turjanski. 84
Chaqueta metálica. La (Full Metal Jacket. 1987), de Stanley Kubrick. 358-359
Chikamatsu Monogatari (1954). de Kenji Mizoguchi. 415
Chronik der Anna-Magdalena Bach (1967). de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 267-270, 424
Chuans. Les (1989). de Philippe de Broca, 323
Cielo sobre Berlín. El (Der Himmel über Berlin, 1987), de Wim Wenders. 308, 440
Cinco mil dedos del doctor T, Los (The 5000 Fingers of Dr T. 1953). de Roy Rowland, 281, 414
Cita en Bray (Rendez-vous á Bray, 1971), de André Delvaux, 427
Ciudad de las mujeres. La (La cittá delle donne, 1981), de Federico Fellini, 305
Ciudadano Kane (Citizen Kane, 1940), de Orson Welles, 21, 100, 113. 130, 132, 283, 310, 344-347, 408
Cleo de 5 a 7 (Cléo de cinq á sept, 1962), de Angés Varda, 421
Club de los poetas muertos, El (Dead Poets Society, 1988), de Peter Weir, 225-226, 308, 441
Coartada (L'Alini, 1937), de Pierre Chenal, 114
Cobweb, The (1955), de Vincente Minnelli, 415

Coeur fidèle (1923), de Jean Epstein. 334
Color púrpura, El (The color purple. 1985). de Steven Spielberg, 438
Coloso en llamas, El (The Towering Inferno. 1974). de Irving Allen y John Guillermin, 159
Comedia de la vida, La (Die Dreigroschen Oper / L'Opéra de quat'sous. 1931). de Georg Wilhelm Pabst. 105. 403
Como en un espejo (Sasom I en spegel. 1961). de Ingmar Bergman. 152. 217-218, 256. 314, 386, 420
Comulgantes. Los (Nattvardsgästerna. 1962). de Ingmar Bergman. 315
Con faldas y a lo loco (Some like it hot. 1959). de Billy Wilder. 166
Con la muerte en los talones (North by Northwest. 1959), de Alfred Hitchcock. 26, 124. 230-231, 261, 345, 347-348. 418
Concierto macabro (Hangover Square. 1945). de John Brahm. 410
Condenado a muerte se ha escapado. Un (Un condamné á mort s'est échapé / Le vent souffle ou il veut, 1956). de Robert Bresson, 254, 416
Confidencias (Grupo di famiglia in un interno. 1974), de Luchino Visconti. 399
Conjura de los boyardos, La. ver *Iván el terrible*
Contra todo riesgo (Against All Odds. 1984), de Taylord Hackford, 437
Contrato del dibujante, El (The Draughtman's Contract, 1982), de Peter Greenaway, 435
Conversación, La (The Conversation. 1974), de Francis Ford Coppola, 311, 368-369, 430
Copains, Les (1965), de Yves Robert, 422
Corazón en invierno, Un (Un coeur en hiver, 1992), de Claude Sautet, 279, 390, 443
Corazón salvaje (Wild at Heart. 1990), de David Lynch, 293, 365, 442
Corazonada (One from the Heart, 1982), de Francis Ford Coppola, 319-320, 375, 435
Corrupción en Miami (Miami Vice), 176
Cors á coeur (1979), de Paul Vecchiali, 433
Cortina rasgada (Torn curtain, 1966), de Alfred Hitchcock, 145
Cotton Club (Cotton Club, 1984), de Francis Ford Coppola, 157, 168, 437
Cousins, Les (1959), de Claude Chabrol, 418
Cowboy de medianoche (Midnight Cowboy, 1969). de John Schlesinger, 146. 425
Crepúsculo de los dioses, El (Sunset Boulevard, 1950). de Billy Wilder. 412
Cría cuervos (1975). de Carlos Saura. 287, 430
Croix de bois. Les (1932). de Raymond Bernard. 113. 404
Cry baby. el lágrima (Cry Baby, 1989). de John Waters. 441
Cuando el destino nos alcance (Soylent Green. 1973). de Richard Fleischer. 257-258, 428
Cuando Harry encontró a Sally (When Harry met Sally. 1991). de Rob Reiner. 103. 288
Cuatro de infantería (Westfront 1918. 1930). de Georg Wilhelm Pabst. 113. 245. 403
Cuatrocientos golpes. Los (Les quatre cents coups. 1959). de François Truffaut. 149
Cuchillo en el agua. El (Noz Wodzie. 1962). de Roman Polanski. 140. 421
Cuentos de Hoffmann. Los (Tales of Hoffmann. 1951). de Michael Powell y Emeric Pressburger. 375, 413
Culpa ajena. La (Broken Blossoms. 1919). de David Ward Griffith, 60
Cumbres borrascosas (Wuthering Heights. 1939). de William Wyler, 408
Cyrano y D'Artagnan (Cyrano et D'Artagnan, 1963). de Abel Gance, 198

Dam Busters. The (1955), de Michael Anderson. 145
Damnation de Faust. La (1898), de Georges Méliès, 57
Dangerous Moonlight (1940), de Brian Desmond Hurst. 408
Dans les rues (1933), de Victor Trivas. 105, 234, 404
Danza macabra. La (Skeleton Dance, 1929), de Ub Iwerks y Les Clark, 99
Das Lied der Ströme (1954), de Joris Ivens, 415
De aquí a la eternidad (From Here to Eternity, 1953), de Fred Zinnemann, 414
De entre los muertos / Vértigo (Vertigo, 1958), de Alfred Hitchcock, 345, 348, 418
Deception (1946), de Irving Rapper, 411
Delator, El (The Informer, 1935), de John Ford, 113. 127-129, 195, 405

Deliverance (Deliverance, 1972), de John Boorman, 284, 428
Demasiado bella para ti (Trop belle pour toi, 1989), de Bertrand Blier, 258, 316, 441
Desayuno con diamantes (Breakfast at Tiffany's, 1961), de Blake Edwards, 143, 420
Desfile del amor, El (Love Parade, 1929), de Ernst Lubitsch, 402
Desierto rojo, El (Il deserto rosso, 1964), de Michelangelo Antonioni, 422
Desprecio, El (Le mépris, 1963), de Jean-Luc Godard, 153, 322-323-325, 340-341, 421
Det stora äventyret (1953), de Arne Sückdorf, 414
Deux hommes dans Manhattan (1958), de Jean-Pierre Melville, 418
Deux timides, Les (1929), de René Clair, 297
Día en Nueva York, Un (On the Town, 1949). de Stanley Donen y Gene Kelly, 96
Día más largo, El (The Longest Day, 1961), de Ken Annakin, Andrew Marton, Gert Oswald y Bernhard Wicki, 420
Diablo probablemente, El (Le diable probablement, 1977), de Robert Bresson, 246
Días de radio (Radio Days, 1986), de Woody Allen, 439
Días del cielo (Days of Heaven, 1978), de Terence Malik, 366-368, 432
Días sin huella (Lost Weekend, 1945), de Billy Wilder, 410
Die Angst der Tormanns beim Elfmeter (1971), de Wim Wenders, 133, 400
Diez mandamientos, Los (The Ten Commandments, 1923), de Cecil B. De Mille, 52-53
Diez mandamientos, Los (The Ten Commandments, 1956), de Cecil B. De Mille, 416
Diez, la mujer perfecta (Ten, 1979), de Blake Edwards, 433
Dinero caído del cielo (Pennies from Heaven, 1981), de Herbert Ross, 434
Dinero de los demás, El (L'argent des autres, 1978), de Christian de Chalonge, 432
Dinero, El (L'argent, 1983), de Robert Bresson, 245-246
Director de orquesta, El (Dyrygent, 1979), de Andrzej Wajda, 278, 433
Dirty Dancing (Dirty Dancing, 1986), de Emile Ardolino, 439
Discreta, La (La discrète, 1990), de Christian Vincent, 258
Disque 413, Le / Guilty Melody (1936), de Richard Pottier, 284, 406
Dites-lui que je l'aime (1977), de Claude Miller, 258
Diva (Diva, 1981), de JeanJacques Beineix, 247, 283, 434
Dixième Symphonie, La (1918), de Abel Gance, 62, 272
Doble vida de Verónica, La (La double vie de Veronique, 1991), de Krzysztof Kieslowsky, 200, 235, 443
Doctor Zhivago, El (Doctor Zhivago, 1966), de David Lean, 423
Dolce vita, La (La dolce vita, 1960), de Federico Fellini, 133, 233, 381, 210
Don Giovanni (Don Giovanni, 1979), de Joseph Losey, 170, 433
Don Juan (Don Juan, 1926), de Alan Crosland jr., 68, 71, 73, 401
Don Quijote (Don Quichotte, 1933), de Georg Wilhelm Pabst, 404
Doncella y la muerte, La (Death and the Maiden, 1994), de Roman Polanski, 445
Doors, Los (The Doors, 1990), de Oliver Stone, 442
Dos hombres y un destino (Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969), de George Roy Hill, 425
Dos inglesas y el amor, Las (Les deux anglaises et le continent, 1971), de François Truffaut, 324
200 Motels (1971), de Frank Zappa, 427
2001, una odisea del espacio (2001. A Space Odyssey, 1968), de Stanley Kubrick, 60, 163, 217, 249, 250, 254, 255, 353-358, 424
Douce (1943), de Claude Autant-Lara, 409
Douro, faina fluvial (1931), de Manoel de Oliveira, 404
Drácula (Bram Stoker's Dracula, 1992), de Francis Ford Coppola, 321
Dublineses (The Dead, 1987), de John Huston, 440
Duelle (1976), de Jacques Rivette, 431
Duelo de titanes (Gunfight at Ok Corral, 1958), de John Sturges, 142
Dulces sueños (Sweet Dreams, 1985), de Karel Reisz, 438
Dune (Dune, 1984), de David Lynch, 248
Duquesa de Langeais, La (La duchesse de Langeais, 1941), de Jacques de Baroncelli, 114

ET (ET The extra-terrestrial, 1982), de Steven Spielberg, 435
Eau vive, L' (1958), de François Villiers, 417
Edad de oro, La (L'âge d'or, 1930), de Luis Buñuel, 317, 402
Édith et Marcel (1983), de Claude Lelouch, 436
Eduardo Manostijeras (Edward Scissorhands, 1990), de Tim Burton, 309, 442
Effrontée, L' (1985), de Claude Miller, 287, 438
Elegidos para la gloria (The Night Stuff, 1983), de Philip Kaufman, 307, 353
Elvira Madigan (Elvira Madigan, 1967), de Bo Widerberg, 217, 257, 424
Empieza el espectáculo (All that Jazz, 1979), de Bob Fosse, 433
En algún lugar del tiempo (Somewhere in time, 1980), de Jeannot Swarcz, 434
En el calor de la noche (In the Heat of the Night, 1967), de Norman Jewison, 424
En legítima defensa (Quai des Orfevres, 1947), de Henri-Georges Clouzot, 411
Encadenados (Notorius, 1946), de Alfred Hitchcock, 229, 411
Encuentros en la tercera fase (Close encounters of the Third Kind, 1977), de Steven Spielberg, 243, 285, 431
Enemigos, una historia de amor (Enemies, A love story, 1989), de Paul Mazursky, 252
Enigma de Kaspar Hauser, El (Jeden für sich und Gott gegen Alle, 1974), de Werner Herzog, 429
Enrique V (Henry V, 1944), de Laurence Olivier, 82, 409
Enrique V (Henry V, 1990), de Kenneth Branagh, 171
Ensayo de orquesta (Prova d'orchestra, 1978), de Federico Fellini, 259, 266-267, 277-278, 305, 377, 433
Entreacto (Entr'acte, 1924), de René Clair, 60
Entrevista (Intervista, 1986), de Federico Fellini, 174, 305, 439
Entrevista con el vampiro (Interview with de vampire, 1994), de Neil Jordan, 444
Entuziazm / Sinfonia Bonbassa (1930), de Dziga Vertov, 91, 403
Éponine (1983), de Marcel Chion (cortometraje), 211
Eroïca (1957), de Andrzej Munk, 417
Escalofrío en la noche (Play Misty for Me, 1971), de Clint Eastwood, 330, 427
Ese oscuro objeto del deseo (Cet obscur objet du désir, 1977), de Luis Buñuel, 317
Espartaco (Spartacus, 1960), de Stanley Kubrick, 354
Espejo, El (Zerkalo, 394), de Andrei Tarkovski, 394
Esperanza y gloria (Hope and Glory, 1987), de John Boorman, 308
Esta tierra es mi tierra (Bound for Glory, 1976), de Hal Ashby, 147, 431
Éternel retour, L' (1943), de Jean Cocteau y Jean Delannoy, 409
Étudiante, L' (1988), de Claude Pinoteau, 441
Evangelio según san Mateo, El (Il Vangelo secondo Mateo, 1964), de Pier Paolo Pasolini, 422
Éxodo (Exodus, 1960), de Otto Preminger, 143, 376, 419
Exorcista, El (The Exorcist, 1973), de William Friedkin, 429
Expreso de medianoche, El (Midnight Express, 1978), de Alan Parker, 183, 432
Éxtasis (Extase / Symphonie der Liebe, 1933), de Gustav Machaty, 404
Extraña pasajera, La (Now Voyager, 1942), de Irving Rapper, 204, 409
Extraños en el paraíso (Stranger than Paradise, 1984), de Jim Jarmusch, 349, 437
Extraños en un tren (Strangers on a train, 1951), de Alfred Hitchcock, 233

Fabulosos Baker Boys, Los (The Fabulous Baker Boys, 1989), de Steve Kloves, 442
Fahrenheit 451 (Fahrenheit 451, 1966), de François Truffaut, 158
Faisons un rêve (1936), de Sacha Guitry, 120
Falsche Bewegung (1975), de Wim Wenders, 400
Falso culpable (The Wrong Man, 1957), de Alfred Hitchcock, 348, 417
Fama (Fame, 1980), de Alan Parker, 162, 434
Fanfan el invencible (Fanfan la tulipe, 1951), de Christian Jacque, 136
Fantasía (Fantasia, 1940), de Ben Shardsteen, 100, 256, 257, 375, 408
Fantasia Musica (1937), de Johan Gildermeijer, 58
Fantasma de la libertad, El (Le fantôme de la liberté, 1974), de Luis Buñuel, 317
Fantasma del paraíso, El (Phantom of the Paradise, 1974), de Brian de Palma, 273, 429

Fantasma se va al oeste, El (The ghost goes West, 1936), de René Clair, 82
Fantastica (1980), de Gilles Carle, 434
Farinelli el castrado (Farinelli, il castrato, 1994), de Gérard Corbiau, 164, 445
Fascinación (Obsession, 1976), de Brian de Palma, 158
Fatalidad (Dishonored, 1931), de Joseph von Sternberg, 104, 284, 403
Faust (1904), de George Méliès, 57
Favoris de la lune, Les (1984), de Otar Ioseliani, 437
Feliz Navidad, Mister Lawrence (Merry Christmas Mr. Lawrence / Senjo no merry Christmas, 1983), de Nagisa Oshima, 167, 436
Femme de ma vie, La (1986), de Régis Wargnier, 279, 440
Fényes Szelek (1969), de Miklós Jancsó, 425
Fête sauvage, La (1975), de Frédéric Rossif, 215, 430
Fiebre del sábado noche (Saturday Night Fever, 1977), de John Badham, 162, 168, 432
Finye (1982), de Soleyman Cissé, 435
Flash Gordon (Flash Gordon, 1980), de Mike Hodges, 248
Flashdance (Flashdance, 1983), de Adrian Lyne, 183
Flauta mágica, La (Trollflötjen, 1974), de Ingmar Bergman, 170-172, 429
Forrest Gump (Forrest Gump, 1994), de Robert Zemeckis, 444
Fotógrafo del pánico, El (Peeping Tom, 1959), de Michael Powell, 375
France, société anonyme (1974), de Alain Corneau, 321
Frankenstein de Mary Shelley (Mary Shelley's Frankenstein, 1994), de Kenneth Branagh, 249, 321, 375, 444
Freud, pasión secreta (Freud, the Secret Passion, 1962), de John Huston, 421
Fugitivos del desierto (Ice Cold in Alex, 1958), de Jack Lee Thompson, 145
Funny Girl (Funny Girl, 1968), de William Wyler, 424

Gabinete del doctor Caligari, El (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1924), de Paul Leni, 59
Garmon (1934), de Igor Savtchenko, 106, 405
Gato y el violín, El (The cat and the fiddle, 1934), de William K. Howard, 91
Gatopardo, El (Il gattopardo, 1963), de Luchino Visconti, 304
Georgia (Four Friends, 1982), de Arthur Penn, 374
Gertrud (Gertrud, 1964), de Carl Theodor Dreyer, 422
Ghosy and Mrs Muir, The (1947), de Joseph Leo Mankiewicz, 345-346
Gilda (Gilda, 1946), de Charles Vidor, 411
Ginger y Fred (Ginger e Fred, 1985), de Federico Fellini, 174, 305
Gloria fatalis, de Johan Gildermeijer, 58
Gloria transita (1917), de Johan Gildermeijer, 57
Golden Eighters (1986), de Chantal Akerman, 439
Golfa, La (La chienne, 1931), de Jean Renoir, 88, 236-237, 383
(1935), de Julien Duvivier, 405
Golpe, El (The Sting, 1973), de George Roy Hill, 157, 429
Good Morning, Vietnam (Good Morning, Vietnam, 1987), de Barry Levinson, 156, 440
Graduado, El (The graduate, 1967), de Mike Nichols, 424
Gran azul, El (Le grand bleu, 1988), de Luc Besson, 441
Gran desfile, El (The Big Parade, 1924), 48
Gran dictador, El (The Great Dictator, 1940), de Charles Chaplin, 69, 318, 408
Gran ilusión, La (La Grande Illusion, 1937), de Jean Renoir, 383
Gran pasión, La (I've Always Loved You, 1946), de Frank Borzage, 411
Gran rubio con un zapato negro, El (Le grand blond avec une chaussure noire, 1972), de Ives Robert, 307, 427
Grand amour de Beethoven, Un (1936), de Abel Gance, 406
Granujas a todo ritmo (The Blues Brothers, 1980), de John Landis, 162, 286, 360, 434
Grease (Grease, 1978), de Randal Kleiser, 432
Green Pastures, The (1936), de William Keighley y Marc Connelly, 406
Grito, El (Il grido, 1957), de Michelangelo Antonioni, 151-152, 417
Grito, El (The Shout, 1978), de Jerzy Skolimowski, 271, 433
Gritos y susurros (Vichningar och Rop, 1973), de Ingmar Bergman, 428

Grupo salvaje (The Wild Bunch, 1969), de Sam Peckinpah, 425
Guardaespaldas, El (The Bodyguard, 1992), de Mick Jackson, 293, 443
Guerra de las galaxias, La (Star Wars, 1977), de George Lucas, 160, 164-166, 248, 259-261, 431
Guilty Melody, ver *Le Disque 413*
Guru, The (1968), de James Ivory, 425

Ha nacido una estrella (A Star is born, 1954), de George Cukor, 329, 415, 431
Ha nacido una estrella (A star is born, 1976), de Krank Pierson, 431
Habitación en la ciudad, Una (Une chambre en ville, 1982), de Jacques Demy, 110, 174, 310, 325-326, 435
Hablando con la muerte (Talk Radio, 1988), de Oliver Stone, 156
Hair (Hair, 1982), de Milos Forman, 162
Halcón maltés, El (The Maltese Falcon, 1941), de John Huston, 248, 408
Hambre (Svelt, 1966), de Henning Carlsen, 139, 423
Hamlet (Hamlet, 1948), de Laurence Olivier, 82
Harder they come, The (1972), de Perry *Henzell*, 147
Hasta el fin del mundo (Until the End of the World / Bis ans Ende der Welt / Jusqu'au bout du monde, 1990), de Wim Wenders, 442
Hasta que llegó su hora (C'era una volta il west, 1968), de Sergio Leone, 283, 363 424
Hatari (Hatari!, 1962), de Howard Hawks, 420
Haz lo que debas (Do the Right Thing, 1989), de Spike Lee, 361, 443
Heredera, La (The heiress, 1949), de William Wyler, 412
Hermanas (Sisters, 1972), de Brian de Palma, 158, 345, 427
Heure espagnole, de François Porcile, 174
Hiroshima, mon amour (Hiroshima mon amour, 1959), de Alain Resnais, 151-152, 233, 263, 382, 418
Hitler, ein Film aus Deutschland (1977), de Hans-Jürgen Syberberg, 320, 392, 432
Hollywood Revue of 1929, The (1930), de Charles F. Reisner, 403
Hombre de la lluvia, El (Rainman, 1988), Barry Levinson, 92, 167, 293, 441
Hombre de Río, El (L'homme de Rio, 1963), de Philipe de Broca, 322, 421
Hombre del brazo de oro, El (The Man with the Golden Arm, 1955), de Otto Preminger, 138, 376, 415
Hombre elefante, El (Elephant Man, 1980), de David Lynch, 27, 365
Hombre que sabía demasiado, El (The Man who knew too much, 1934), de Alfred Hitchcock, 237, 348, 405
Hombre que sabía demasiado, El (The Man Who Knew Too Much, 1956), de Alfred Hitchcock, 143, 237, 348, 416
Hombre y una mujer, Un (Un homme et une femme, 1966), de Claude Lelouch, 47, 144, 362, 423
Hombre y una mujer, segunda parte, Un (Un homme et une femme, vingt ans dejá, 1986), de Claude Lelouch, 362
Homme atlantique, L' (1981), de Marguerite Duras, 245
Homme qui ment, L' (1968), de Alain Robbe-Grillet, 205-207, 425
Honeysuckle Rose (1980), de Jerry Schatzberg, 406
Hot heiress, The (1931), de Carence Badger, 91
Huelga, La (Stacka, 1924), de Serguei Mijailovich Eisenstein, 49
Humoresque (1946), de Jean Negulesco, 411
Hundimiento de la casa Usher, El (La chute de la Maison Usher, 1928), de Jean Epstein, 334, 402
Hurdes, Las / Tierra sin pan (1932-1937), de Luis Buñuel, 317

Identificación de una mujer (Identificazione di una donna, 1982), de Michelangelo Antonioni, 151
Ikho Chachvi Mgalobeli / Zil Peveij Drodz (1970), de Otar Ioseliani, 349, 426
Imitación a la vida (Imitation of Life, 1959), de Douglas Sirk, 308, 418
India Song (India Song, 1975), de Marguerite Duras, 290, 328-329, 379, 430
Inhumaine, L' (1925), de Marcer L'Herbier, 61
Insoportable levedad del ser, La (The unbearable lightness of being, 1986), de Philip Kaufman, 353, 439
Intendente Sansho, El (Sansho Dayu, 1954), de Kenji Mizoguchi, 133, 288, 415

Interludio de amor (Interlude, 1957), de Douglas Sirk, 417
Intermezzo (1936), de Gustav Molander, 279, 406
Intermezzo (Intermezzo, A love story 1939), de Gregory Ratoff, 272, 279-280, 406
Intimi Osvetlenti (1965), de Ivan Passer, 423
Intolerancia (Intolerance, 1917), de David Ward Griffith, 48, 182
Invasión de los ladrones de cuerpos, La (Invasion of the Body Snatchers, 1956), de Don Siegel, 232, 416
Isabel, reina de Inglaterra (La Reine Elizabeth, 1912), 60
Isla desnuda, La (Hadaka no Shima, 1960), de Kaneto Shindo, 245, 419
Iván el terrible / La conjura de los boyardos (Ivan Grozni, 1942-1945), de Serguei Mijailovich Eisenstein, 110, 331, 333, 411

Jailhouse Rock (1957), de Richard Thorpe, 141, 417
Jalsaghar (1958), de Satyajit Ray, 92, 172, 321, 377-378, 396, 418
James Bond contra Goldfinger (Goldfinger, 1963), de Guy Hamilton, 422
Jeque blanco, El (Lo sceicco bianco, 1951), de Federico Fellini, 413
Jesucristo Superstar (Jesus Christ Superstar, 1972), de Norman Jewison, 160, 328
Jeune fille au livre, La, de Jean-Louis Comolli, 174
Johnny Guitar (Johnny Guitar, 1954), de Nicholas Ray, 415
Jour se lève, Le (1939), de Marcel Carné, 407
Jovencito Frankenstein, El (Young Frankenstein, 1974), de Mel Brooks, 248, 429
Joy (1983), de Serge Begon, 215
Juan Salvador Gaviota (Jonathan Livingston Seagull, 1973), de Hall Barlett, 429
Judith de Betulia (Judith of Betulia, 1913-1914), de David Ward Griffith, 48
Juego de Hollywood, El (The Player, 1992), de Robert Altman, 312-313, 444
Juegos de verano (Sommarlek, 1951), de Ingmar Bergman, 314
Juegos prohibidos (Jeux interdits, 1951), de René Clément, 142, 413
Jules y Jim (Jules et Jim, 1962), de François Truffaut, 133, 289, 324, 397, 421
Julia (Julia, 1977), de Fred Zinnemann, 323
Jungla de cristal, La (Die Hard, 1988), de John McTiernan, 307

Kaagaz ke phool (1959), de Guru Dutt, 329, 419
Kamikaze 1999 (Le dernier combat, 1983), de Luc Besson, 436
Kanal (Kanal, 1957), de Andrzej Wajda, 417
Kaos (Kaos, 1984), de Paolo y Vittorio Taviani, 437
Karins Ansikte / Kari' ns face (1985), de Ingmar Bergman, 213
King Kong (King Kong, 1933), de Ernst Schoedsack y Merian Cooper, 82-83, 113, 124, 404
Koyaanisqatsi (Koyaanisquatsi, 1982), de Godfrey Reggio, 436
Kramer contra Kramer (Kramer versus Kramer, 1979), de Robert Benton, 433
Kwaidan (Kwaidan, 1964), de Masaki Kobayashi, 422

Ladrón de Bagdad, El (The Thief of Bagdad, 1924), de Raoul Walsh, 181-182
Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette, 1948), de Vittorio De Sica, 411
Lahn al-julud (1952), de Henry Barakat, 293, 413
Larga ausencia, Una (Une aussi longue absence, 1960), de Henri Colpi, 323, 419
Largo adiós, El (The Long Goodbye, 1973), de Robert Altman, 313
Laura (Laura, 1944), de Otto Preminger, 142, 409
Lawrence de Arabia (Lawrence of Arabia, 1962), de David Lean, 160, 421
Legend (Legend, 1985), Ridley Scott, 438
Legión de los hombres sin alma, La (White Zombies, 1932), de Victor Halpern, 98
Lettre á Freddy Buache (1982), de Jean-Luc Godard, 214
Ley de la calle, La (Rumble Fish, 1983), de Francis Ford Coppola, 320, 436
Ley del silencio, La (On the Waterfront, 1954), de Elia Kazan, 139, 415
Liaisons dangereuses, Les (1959), de Roger Vadim, 139
Libera me (1933), de Alain Cavalier, 245
Libro de la selva, El (The Jungle book, 1966), de Wolfgang Reitherman, 292, 495

Libros de Próspero, Los (Prospero's Books, 1991), de Peter Greenaway, 191-192
Lieutenant Kijé (1932), de A. Feinzimmer, 61
Lights of New York (1928), de Bryan Foy, 70, 79
Lisztomanía (Lisztomania, 1976), de Ken Russell, 431
Lo importante es amar (L'important c'est d'aimer, 1974), de Andrzej Zulawski, 323, 429
Lo que el viento se llevó (Gone with the Wind, 1939), de Victor Fleming, 132, 138, 408
Loca historia de las galaxias, La (Space balls, 1987), de Mel Brooks, 248
Loco del pelo rojo, El (Lust for Life, 1956), de Vincente Minnelli, 416
Lola (Lola, 1960), de Jacques Demy, 256, 419
Louise (1939), de Abel Gance, 408
Louisiana Story (Louisiana Story, 1948), de Robert Flaherty, 411
Love story (Love Story, 1970), de Arthur Hiller, 146, 426
Luces de la ciudad (City Lights, 1930), de Charles Chaplin, 50, 184, 185, 318, 256, 371
Ludwig, réquiem por un rey virgen (Ludwig, Requiem für einen Jung Fräulichen König, 1972), de Hans-Jürgen Syberberg, 292, 427
Luis II de Baviera (Ludwig, 1973), de Luchino Visconti, 272, 398, 428
Luna, La (La luna, 1979), de Bernardo Bertolucci, 433
Lune dans le caniveau, La (1983), de Jean-Jacques Beineix, 21, 436
Luz, La (Yeelen, 1987), de Suleyman Cissé, 440

Macbeth (Macbeth, 1948), de Orson Welles, 171
Macbeth (Macbeth, 1987), de Claude d'Anna, 440
Madame Bovary (1933), de Jean Renoir, 114
Madame de... (Madame de..., 1953), de Max Ophuls, 239, 371-372, 415
Mado (1976), de Claude Sautet, 390
Mago de Oz, El (The Wizard of Oz, 1939), de Victor Fleming, 407
Mala sangre (Mauvais sang, 1986), de Leos Carax, 439
Malas calles (Mean Streets, 1973), de Martin Scorsese, 100, 429
Malas tierras (Badlands, 1974), de Terence Malik, 366-367, 429
Malpertuis (Malpertuis, 1973), de Harry Kümel, 322-323
Maman et la putain, La (1973), de Jean Eustache, 251
Manantial de las colinas, El / La venganza de Manon (Jean de Florette / Manon des sources, 1986), de Claude Berri, 438
Manhattan (Manhattan, 1979), de Woody Allen, 157, 433
Maquinista de la General, El (The General, 1926), de Buster Keaton y Clyde Bruckman, 184
Marca del Zorro, La (The Mark of Zorro, 1920), de Fred Niblo, 184
Marginal, El (Le marginal, 1983), de Jacques Deray, 436
Marinella (1936), de Pierre Caron, 406
Marnie, la ladrona (Marnie, 1964), de Alfred Hitchcock, 121
Marquesa de O, La (La marquise d'O, 1976), de Eric Rohmer, 245, 388
Matadero cinco (Slaughter House Five, 1972), de George Roy Hill, 428
Máxima ansiedad (High Anxiety, 1978), de Mel Brooks, 248
Medea (Medea, 1969), de Pier Paolo Pasolini, 23
Medium, Le, de Gian Carlo Menotti, 174
Melissokomos, O (1986), de Theo Angelopoulos, 439
Mélo (1986), de Alain Resnais, 440
Melodía del mundo, La (Melodie der Welt, 1929), de Walter Ruttmann, 388
Melodía para un asesinato (Fingers, 1977), de James Toback, 432
Melodías de Broadway 1955 (The Band Wagon, 1953), de Vincente Minnelli, 286, 414
Melody Ranch (1940), de Joseph Stanley, 142
Memorias de África (Out of Africa, 1986), de Sidney Pollack, 439
Menk (1969), de Arthur Pelechian, 425
Mensajero, El (The Go-Between, 1971), de Joseph Losey, 426
Mercado de ladrones (Thieves Highway, 1949), de Jules Dassin, 118
Merci la vie (1990), de Bertrand Blier, 256, 316
Metrópolis (Metropolis, 1927), de Fritz Lang, 183, 440
Mi noche con Maud (Ma nuit chez Maud, 1969), de Eric Rohmer, 269

Mi nombre es ninguno (Il mio nome è nessuno. 1973). de Tonino Valeri, 47
Mi tío (Mon oncle. 1958). de Jacques Tati, 395
Mi vida es mi vida (Five Easy Pieces, 1970). de Bob Rafelson, 426
Millón. El (Le milion, 1931), de René Clair. 107. 403
Miracle des loups, Le (1924), de Raymond Bernard. 60
Mirlo macho. El (Il merlo maschio, 1972). de Pasquale Festa Campanile, 278
Miserables. Les (1995). de Claude Lelouch, 361
Miserables. Les. de Raymond Bernard, 114
Misión imposible (Mision imposible), serie tv. 147
Misión. La (The Mision. 1986), de Roland Joffé. 243. 439
Mlodosc Chopina (1952), de Alexandre Ford. 413
Mo'Better Blues (Mo'Better Blues, 1990). de Spike Lee. 226-227, 290, 361 442
Moderato Cantabile (Moderato Cantabile. 1960), de Peter Brook. 329, 419
Môme. La (1986), de Alain Corneau, 321
Monterrey Pop (Monterrey Pop, 1967), de D.A. Pennebaker y Richard Leacock. 146. 424
Moon is Blue. The (1953), de Otto Preminger. 376
More (More. 1969), de Barbet Schroeder, 146. 425
Mort un dimanche de pluie (1986), de Joël Santoni, 307
Moses und Aron (1974), de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 171, 429
Moulin Rouge (Moulin Rouge, 1953), de John Huston, 143, 414
Muchacha de Londres, La (Blackmail, 1929), de Alfred Hitchcock, 83, 402
Muelles de Nueva York, Los (The Docks of New York, 1928), de Joseph von Sternberg, 56
Muerte de un viajante, La (Death of a Salesman, 1951), de Laslo Benedek, 138
Muerte en Venecia (Morte a Venezia, 1971), de Luchino Visconti, 217, 398, 427
Mujer casada, La (Une femme mariée, 1964), de Jean-Luc Godard, 258
Mujer de al lado, La (La femme d'á côté, 1982), de François Truffaut, 324, 397
Mujer del teniente francés, La (The French Lieutenant's Woman. 1981). de Karel Reisz. 434
Mujer es una mujer. Una (Une femme est une femme. 1961). de Jean-Luc Godard. 340, 342, 420
Mujer flambeada. La (Die flambierte Frau. 1983), de Robert van Ackeren. 307. 436
Mujer indómable. La (La bisbetica domata / The taming of the shrew. 1967). de Franco Zeffirelli. 305
Mujer pública. La (La femme publique. 1984), de Andrzej Zulawski. 215
Mujer y tres hombres. Una / Nos habíamos querido tanto (C'eravamo tanto amati. 1974). de Ettore Scola. 429
Mujeres enamoradas (Women in Love. 1969). de Ken Russell. 322
Mujeres soñadas (Les belles de nuit. 1952). de René. Clair. 272. 413
Mundo aparte, Un (Car Wash. 1976). de Michael Schultz. 157. 431
Murder (1930). de Alfred Hitchcock. 82. 226. 402
Muriel (Muriel ou le temps d'un retour. 1963), de Alain Resnais. 295. 385. 421
Música y lágrimas (The Glenn Miller Story. 1954), de Anthony Mann. 415

Nace una canción (A song is born. 1948). de Howard Hawks. 241-243. 412
Nacimiento de una nación. El (Birth of a Nation, 1915), de David Ward Griffith. 47. 60
Napoleón (Napoleon, 1927). de Abel Gance. 50, 60, 297, 401
Naranja mecánica. La (A clockwork orange, 1971), de Stanley Kubrick. 27. 166. 200, 353, 358, 427
Narciso negro (Black Narcisus. 1947), de Michael Powell y Emeric Pressburger, 375
Nashville (Nashville, 1975), de Robert Altman, 312, 430
Nazarín (1958), de Luis Buñuel, 245
Neokoncennàja pisa dlja mehaniceskoyo pianino (1977), de Nikita Mikhalkov, 432
New York, New York (New York, New York, 1977), de Martin Scorsese, 290, 375, 432
Niebla, La (The fog, 1979), de John Carpenter, 156
Nijinsky (Nijinsky, 1980), de Herbert Ross, 434
Ninotchka (Ninotchka, 1939), de Ernest Lubitsch, 417

Niño salvaje, El (L'enfant sauvage. 1970), de François Truffaut, 396-397, 426
Niños terribles, Los (Les enfants terribles, 1950), de Jean-Pierre Melville, 254. 412
Noce blanche (1989), de Jean-Claude Brisseau, 225
Noces de Figaro, Les, de Jean-Pierre Ponnelle, 171
Noces de plomb, de Pierre Grimblat. 121
Noche americana, La (La nuit américaine, 1972), de François Truffaut. 325. 396-397, 428
Noche de San Lorenzo, La (La notte di San Lorenzo, 1982), de Paolo y Vittorio Taviani, 437
Noche de verano en la ciudad (Nuit d'été en ville, 1991), de Michel Deville, 327
Noche del cazador, La (The Night of the Hunter, 1955), de Charles Laughton. 415
Noche en la ópera, Una (A Night at the Opera, 1935), de Sam Wood, 406
Noche eterna (Musik i mörker, 1948). de Ingmar Bergman, 412
Noche y niebla (Nuit et brouillard, 1955), de Alain Resnais (cortometraje), 382. 384-385, 415
Noches de Cabiria, Las (Le notte di Cabiria, 1957), de Federico Fellini, 175, 417
Noches de sol (White Nights, 1985), de Taylord Hackford, 168
Noches rojas de Harlem, Las (Shaft, 1971), de Gordon Parks, 426
Noches salvajes, Las (Les nuits fauves, 1992), de Cyril Collard, 443
Nola Darling (She's gotta have it, 1986), de Spike Lee, 361
Nombre de la rosa, El (Le nom de la rose, 1986), de Jean-Jacques Annaud, 308
Nombre, Carmen (Prénom, Carmen, 1982), de Jean-Luc Godard, 147, 258
Nosferatu, el vampiro (Nosferatu, Eine Synphonie des Grauens, 1922), de Friedrich Wilhelm Murnau, 181, 369
Nostra Signora dei Turchi (1968), de Carmelo Bene, 424
Note bleue, La (1990), de Andrzej Zulawski, 442
Notre histoire (1984), de Bertrand Blier, 437
Novia vestía de negro, La (La mariée était en noir, 1967), de François Truffaut, 158
Nueva Babilonia, La (Novyi Babilon, 1929), de Grigori Kozintzev y Leonid Trauberg, 61, 402
Nueve semanas y media (Nine and Half Weeks. 1985). de Adrian Lyne. 438
Nuit á nous. La (1930). de Carl Frölich y Henry Roussell. 90
Nuit sur le mont. Une (1934), de Claire Parker y Alexandre Alexeieff (cortometraje), 405
Nunca en domingo (Never on Sunday. 1960). de Jules Dassin, 419

Ocho y medio (Otto e mezzo. 1963), de Federico Fellini. 21. 32, 47, 133. 252, 254, 335-339. 421
Oficial y caballero (An Officier and a Gentleman. 1982). de Taylord Hackford. 435
Ojo del diablo. El (Djävullens öga, 1960). de Ingmar Bergman. 254
Old Man and the Sea. The (1958). de John Sturges. 418
One plus One (1969), de Jean-Luc Godard, 147, 270. 425
Opera de Malandro (1986), de Ruy Guerra, 439
Orfeo negro (Orfeo Negro, 1959). de Marcel Camus. 418
Oso, El (L'ours. 1988). de Jean-Jacques Annaud, 441
Othon (1969). de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. 171, 198

Padre padrone (Padre padrone, 1977). de Paolo y Vittorio Taviani, 230, 282, 432
Padrino, El (The Godfather, 1972), de Francis Ford Coppola, 304, 427
Pájaros, Los (The Birds, 1963), de Alfred Hitchcock, 237, 421
Paltoquet, Le (1986), de Michel Deville, 327, 439
Pan y el perdón, El (La femme du boulanger, 1938), de Marcel Pagnol, 120
Pantera rosa, La (The Pink Panther, 1964), de Henri Mancini, 307, 422
Para siempre (Always, 1989), de Steven Spielberg, 179
Paraguas de Cherburgo, Los (Les parapluies de Cherbourg, 1964), de Jacques Demy, 292, 325-326, 340, 422
París, Texas (Paris, Texas, 1984), de Wim Wenders, 283, 364, 400, 437
Parking (1985), de Jacques Demy, 325

Parsifal (1982), de Hans-Jürgen Syberberg, 170-172, 392-393, 435
Parsifal, de Mario Caserini, 57
Partir revenir (1985), de Claude Lelouch, 362, 438
Pas de deux (1968), de Norman McLaren, 366
Pasión (Passion, 1981), de Jean-Luc Godard, 295
Pasión de Juana de Arco, La (La passion de Jeanne d'Arc, 1928), de Carl Theodor Dreyer, 184
Pasión de los fuertes, La (My Darling Clementine, 1946), de John Ford, 411
Pasión de vivir, La (The Music Lovers, 1971), de Ken Russell, 272, 427
Pasión inmortal (Inmortal beloved, 1995), de Bernard Rose, 164, 279
Paso decisivo (The Turning Point, 1977), de Herbert Ross, 168
Pastoral (1976), de Otar Ioseliani, 349, 431
Pather Panchali (1955), de Satyajit Ray, 415
Patrulla perdida, La (The Lost Patrol, 1934), de John Ford, 222, 405
Pauline en la playa (Pauline á la plage, 1982), de Eric Rohmer, 387-388
Pee Wee's Big Adventure (1987), de Tim Burton, 179
Pelléas et Mélisande, de Jean-François Jung, 173
Pepe le Moko (Pépé le Moko, 1937), de Julien Duvivier, 101, 407
Pequeño Buda (Little Buddha, 1993), de Bernardo Bertolucci, 444
Pequeño Gran Hombre (Little Big Man, 1970), de Arthur Penn, 374
Pequeño romance, Un (I love you, je t'aime, 1979), de George Roy Hill, 256
Perfume de mujer (Profumo di donna, 1974), de Dino Risi, 429
Péril en la demeure (1985), de Michel Deville, 327
Pero ¿quién mató a Harry? (The Trouble with Harry, 1955), de Alfred Hitchcock, 263
Persona (Persona, 1966), de Ingmar Bergman, 152, 201-202, 256
Petite bande, La (1983), de Michel Deville, 327
Petite Lili, La, de Alberto Cavalcanti, 75
Philadelphia (Philadelphia, 1993), de Jonathan Demme, 247, 444
Philips Radio Symphonie industrielle (1931), de Joris Ivens, 91
Piano, El (The Piano, 1992), de Jane Campion, 24, 246, 266, 271, 283, 443
Pianoforte (1984), de Francesca Comencini, 437
Pickpocket (Pickpocket, 1959), de Robert Bresson, 152
Piel de asno (Peau d'âne, 1970), de Jacques Demy, 325
Piel suave, La (La peau douce, 1964), de François Truffaut, 324
Pierrot el loco (Pierrot le fou, 1965), de Jean-Luc Godard, 340-342, 423
Pink Floyd, El muro (Pink Floyd, The Wall, 1982), de Alan Parker, 435
Pistoleros de agua dulce (Monkey Business, 1931), de Norman McLeod, 403
Plaisir, Le (1952), de Max Ophuls, 117, 257, 288, 371, 413
Planeta prohibido (Forbiden Planet, 1956), de Fred McLeod Wilcox, 192, 248, 417
Platoon (Platoon, 1986), de Oliver Stone, 323
Playtime (Playtime, 1967), de Jacques Tati, 163, 395
Por un puñado de dólares (Per un pugno di dollari / Für eine Handwoll Dollars, 1964), de Sergio Leone, 364, 422
Porgy y Bess (Porgy and Bess, 1959), de Otto Preminger, 376, 419
Portero de noche (Il portiere di notte, 1974), de Liliana Cavani, 257
Portes de la nuit, Les (1946), de Marcel Carné, 410
Precio de la gloria, El (What Price Glory?, 1927), 68
Precio del poder, El (Scarface, 1983), de Brian de Palma, 183
Presidio, El (The Big House, 1932), de George Hill, 93
Prêt á porter (Prêt á porter, 1995), de Robert Altman, 312
Primera victoria (In Harm's Way, 1965), de Otto Preminger, 376
Principiantes (Absolute Beginners, 1986), de Julien Temple, 439
Prix de beauté (1930), de Augusto Genina, 77, 403
Profesor chiflado, El (The Nutty Professor, 1963), de Jerry Lewis, 421
Profesor de música, El (Le maître de musique, 1987), de Gérard Corbiau, 440
Propre de l'homme, Le (1960), de Claude Lelouch, 361

Providence (Providence, 1976), de Alain Resnais, 159, 386, 431
Psicosis (Psycho, 1960), de Alfred Hitchcock, 253, 420
Public Enemy (1931), de William Wellmann, 100-102, 234, 381, 403
Puente sobre el río Kwai, El (The Bridge on the River Kwai, 1957), de David Lean, 160, 378, 417
Pulp Fiction (Pulp Fiction, 1994), de Quentin Tarantino, 444
Purple Rain (Purple Rain, 1984), de Albert Magnoli, 437

Quarteto Basileus, Il (1981), de Favio Carpio, 435
Quemado por el sol (Outlomlionnye soltnsem, 1993), de Nikita Mikhalkov, 444
¡Qué noche la de aquel día! (A Hard Day's Night!, 1964), de Richard Lester, 422
¿Que tal, Pussycat? (What's new Pussycat?, 1965), de Clive Donner, 423
¿Quién engañó a Roger Rabbit? (Who framed Robert Rabbit?, 1988), de Robert Zemeckis, 307
¿Quiere ser el amante de mi mujer? (Preparez vos mouchoirs, 1977), de Bertrand Blier 316
¿Quiere usted bailar conmigo? (Voulez-vous danser avec moi?, 1959), de Michel Boisrond, 149
Quiero ser libre (Coal Miner's Daughter, 1980), de Michael Apted, 434
Quiero vivir (I want to live, 1958), de Robert Wise, 139, 418
Qui êtes-vous, Polly Magoo? (Qui Êtes-vous, Polly Magoo?, 1966), de William Klein, 143, 256, 423
Quimera del oro, La (The Gold Rush, 1925), de Charles Chaplin, 184
Quinteto (Quintet, 1979), de Robert Altman, 312

Ragtime (Ragtime, 1981), de Milos Forman, 435
Rambo/Acorralado 2ª parte (Rambo/First Blood part II, 1985), de George Pan Cosmatos, 167
Ran (Ran, 1985), de Akira Kurosawa, 354
Rapsodia satanica (1915), de Nino Oxilia, 57
Rapto (Rapt, 1934), de Dimitri Kirsanoff, 405
Rashomon (Rashomon, 1950), de Akira Kurosawa, 215, 412
Rebelde sin causa (Rebel without a cause, 1955), de Nicholas Ray, 137
Recuerda (Spellbound), de Alfred Hitchcock, 410
Reflejos en un ojo dorado (Reflections in a Golden Eye, 1967), de John Huston, 424
Regen (1928), de Joris Ivens, 402
Regla del juego, La (La régle du jeu, 1939), de Jean Renoir, 254, 329, 380, 382-384, 408
Regreso al futuro (Back to the Future, 1985), de Robert Zemeckis, 155
Regreso de Martin Guerre, El (Le retour de Martin Guerre, 1982), de Daniel Vigne, 435
Relato íntimo (Thérèse Desqueyroux, 1962), de Georges Franju, 421
Religiosa, La (Suzanne Simonin, La religieuse de Diderot, 1967), de Jacques Rivette, 152
Remains to be Seen (1953), de Don Weis, 414
Rembrandt (Rembrandt, 1936), de Alexander Korda, 82
Remordimiento (Remorques, 1941), de Jean Grémillon, 408
Repérages (1977), de Michel Soutter, 431
Repos du guerrier, Le (1962), de Roger Vadim, 256, 421
Resplandor, El (The Shining, 1980), de Stanley Kubrick, 27, 358-359
Restaurante de Alicia, El (Alice's Restaurant, 1969), de Arthur Penn, 147, 374, 425
Retorno a Howards End (Howard's End, 1991), de James Ivory, 308, 442
Retorno del Jedi, El (Return of the Jedi, 1982), de Richard Marquand, 166
Retrato de Dorian Gray, El (The Picture of Dorian Gray, 1944), de Albert Lewin, 410
Rey de corazones (Le roi du coeur, 1966), de Philippe de Broca, 322, 423
Rey león, El (The King Lion, 1994), 292
Rey loco, El (Ludwig II, 1955), de Helmut Kaütner, 416
Ricardo III (Richard III, 1955), de Laurence Olivier, 82
Rififí (Du rififi chez les hommes, 1955), de Jules Dassin, 415
Río Rojo (Red River, 1948), de Howard Hawks, 411
Ritmo loco (Shall we dance, 1937), de Mark Sandrich, 90, 407

Robber Symphony (1936), de Friedrich Feher, 106, 174, 406
Robin Hood, príncipe de los ladrones (Robin Hood, prince of thieves, 1991), de Kevin Reynolds, 442
Rocky Horror Picture Show, The (The Rocky Horror Picture Show, 1974), de Jim Sharman, 161
Roma, ciudad abierta (Roma, cittá aperta, 1945), de Roberto Rossellini, 235, 410
Rosa, La (The Rose, 1979), de Mark Rydell, 433
Route enchantée, La (1938), de Pierre Caron, 407
Route est belle, La (1929), de Robert Florey, 84, 402
Rueda, La (La roue, 1923), de Abel Gance, 60, 334

Sábado noche, domingo mañana (Saturday Night and Sunday Morning, 1960), de Karel Reisz, 419
Sacrificio (Offret, 1986), de Andrei Tarkovski, 394, 439
Saeta del ruiseñor, La (1958), de Antonio del Amo, 418
Sait-on jamais (1957), de Roger Vadim, 139, 417
Sala de baile, La (Ballando, ballando / Le bal, 1983), de Ettore Scola, 436
Salammbô, 60
Salario del miedo, El (Le salaire de la peur, 1953), de Henri-Georges Clouzot, 227-228, 414
Salvador (Salvador, 1985), de Oliver Stone, 323
Salve quien pueda, la vida (Sauve qui peut, la vie, 1979), de Jean-Luc Godard, 133, 340, 343
San Francisco (San Francisco, 1936), de W.S. van Dyke, 85, 406
Sandra (Vaghe stelle dell'Orsa, 1965), de Luchino Visconti, 399
Sang d'un poète, Le (1931), de Jean Cocteau, 403
Satyricon (Satyricon, 1969), de Federico Fellini, 23, 175, 305, 425
Scarface, el terror del hampa (Scarface, 1930), de Howard Hawks, 93
Se acabó la crisis (La crise est finie, 1934), de Robert Siodmak, 105, 405
Sea Hawk, The (1940), de Michael Curtiz, 408
Sed de mal (Touch of Evil, 1958), de Orson Welles, 418
Semilla de maldad (The Blackboard Jungle, 1955), de Richard Brooks, 140-141, 415
Senso (Senso, 1954), de Luchino Visconti, 254, 398-399, 415
Sentinelle, La (1992), de Arnaud Desplechin, 443
Señoritas de Rochefort, Las (Les demoiselles de Rochefort, 1966), de Jacques Demy, 325, 423
Séptimo sello, El (Det Sjunde Inseglet, 1956), de Ingmar Bergman, 314, 416
Séptimo velo, El (The Seventh Veil, 1945), de Compton Bennett, 410
Serie negra (Serie noire, 1979), de Alain Corneau, 244, 321
Sevilla de mis amores, de Ramón Novarro, 84
Show Boat, 81
Siegfried, de Mario Caserini, 57
Sierra de Teruel (L'Espoir, 1938), de André Malraux, 114
Siete magníficos, Los (The Magnificent Seven, 1960), de John Sturges, 419
Signe du lion, Le (1959), de Eric Rohmer, 419
Siguiendo mi camino (Going my Way, 1944), de Leo McCarey, 410
Silencio de los corderos, El (Silence of the Lambs, 1990), de Jonathan Demme, 234, 442
Silencio, El (Tystnaden, 1963), de Ingmar Bergman, 256, 315, 421
Silkwood (Karen Silkwood, 1983), de Mike Nichols, 323
Sillas de montar calientes (Blazing saddler, 1974), de Mel Brooks, 248
Sinfonía fantástica (La symphonie fantastique, 1942), de Christian-Jaque, 409
Sinfonías tontas (Silly Symphonies), 80, 99
Soga, La (The Rope, 1948), de Alfred Hitchcock, 348
Soigne ta droite (1987), de Jean-Luc Godard, 147, 270
Solaris (Solaris, 1972), de Andrei Tarkovski, 393-394, 428
Soledad (Lonesone, 1928), de Paul Fejos, 402
Soleils de l'île de Pâques, Les (1971), de Pierre Kast, 152
Solo ante el peligro (High Noon, 1952), de Fred Zinnemann, 138, 142, 413
Solo en casa, 167
Solo en casa II, 167
Sólo se vive una vez (You only live once, 1937), de Fritz Lang, 106
Sombra del testigo, La (Someone to watch over me, 1987), de Ridley Scott, 246-247
Sombra en el pasado, Una (Mahler, 1974), de Ken Russell, 272, 430
Sombrero de copa (Top Hat, 1935), de Mark Sandrich, 405
Sombrero de paja de Italia, Un (Un chapeau de paille d'Italie, 1928), de René Clair, 402
Son nom de Venise dans Calcutta désert (1976), de Marguerite Duras, 379
Sonata de otoño (Höstsonaten / Autumn Sonata, 1978), de Ingmar Bergman, 281, 433
Sonrisas y lágrimas (The Sound of Music, 1965), de Robert Wise, 423
Sous le soleil de Satan (1987), de Maurice Pialat, 283, 440
Soy un fugitivo (I am a Fugitive from a Chain Gang, 1932), de Mervyn LeRoy, 93
Stalker (1979), de Andrei Tarkovski, 244, 394, 433
Starman (Starman, 1985), de John Carpenter, 438
Stormy Weather (1943), de Andrew L. Stone, 87, 409
Strada, La (La strada, 1954), de Federico Fellini, 135, 414
Subarashiki nichyobin (1947), de Akira Kurosawa, 258, 274, 384, 411
Subway (Subway, 1985), de Luc Besson, 438
Sueño de amor (Song Without End, 1960), de Charles Vidor y George Cukor, 419
Sueño de Arizona, El (Arizona Dream, 1992), de Emir Kusturica, 444
Sueño de una noche de verano, El (A Midsummer night's dream, 1935), de William Dieterle, 85
Sueño dorado (Golden Boy, 1939), de Rouben Mamoulian, 408
Suprime Épopée (1919), 60
Synchromie (1971), de Norman McLaren, 365

Tabú (Tabu, 1931), de Friedrich Wilhelm Murnau y Robert Flaherty, 77
¡Tan lejos, tan cerca! (In Weiter ferne, so nah!, 1992), de Wim Wenders, 443
Taxi Driver (Taxi driver, 1975), de Martin Scorsese, 131, 207, 213, 239, 347, 430
Taxi para Tobruk, Un (Un taxi pour Tobrouk, 1961), de Denys de La Patellière, 420
Tchaikovski (1971), de Igor Talankine, 427
Te amo, te amo (Je t'aime, je t'aime, 1968), de Alain Resnais, 385
Te querré siempre (Viaggio in Italia, 1953), de Roberto Rossellini, 134-135, 414
Tempest, The (1979), de Derek Jarman, 191
Tempestad (Tempest, 1982), de Paul Mazursky, 191
Tempestaire, Le (1947), de Jean Epstein, 335, 411
Tener y no tener (To have and have not, 1944), de Howard Hawks, 410
Teni Zabytyj Predkov (1964), de Serguei Paradjanov, 282, 423
Tentación vive arriba, La (The Seven Year Itch, 1955), de Billy Wilder, 416
Tercer hombre, El (The Third Man, 1949), de Carol Reed, 83, 138, 142, 211, 312, 379-382, 412
Terciopelo azul (Blue Velvet, 1986), de David Lynch, 327, 439
Terremoto (Earthquake, 1974), de Mark Robson, 159
Territoire des autres, Le (1970), de François Bel y Gérard Vienne, 207, 373, 426
Testamento del Dr. Mabuse, El (Das Testament des Dr. Mabuse / Le testament du Docteur Mabuse, 1932), de Fritz Lang, 91-93, 111-112, 207, 389
Tête d'un homme, La (1932), de Julien Duvivier, 87-88
Thelma y Louise (Thelma and Louise, 1990), de Ridley Scott, 177-179, 194, 293, 443
This is Spinal Tap (1984), de Rob Reiner, 146
THX 11 38 (THX 1138, 1971), de George Lucas, 368, 427
Tiburón (Jaws, 1975), de Steven Spielberg, 159, 430
Tiempo de los gitanos, El (Dom zu Vesanje, 1988), de Emir Kusturica, 441
Tiempos modernos (Modern Times, 1936), de Charles Chaplin, 77, 339, 406
Tienda de locos (The Big Store, 1941), de Charles Reisner, 409
Till gladje (1949), de Ingmar Bergman, 412
Tirez sur le pianiste (1960), de François Truffaut, 211, 322, 324, 419
TKX no contesta (Si tous les gars du monde, 1956), de Christian-Jaque, 416

Tod des Empedocles, Der / La mort d'Empédocle (1986), de Jean Marie Straub y Danièle Huillet, 198
Tod des Maria Malibran, Der (1971), de Werner Shroeter, 427
Todas las mañanas del mundo (Tous les matins du monde, 1991), de Alain Corneau, 164, 279, 281-282, 321, 443
Tom Jones (Tom Jones, 1963), de Tony Richardson, 421
Tommy (Tommy, 1975), de Ken Russell, 161, 430
Too Late Blues (1961), de John Cassavettes, 420
Toro salvaje (Raging Bull, 1980), de Martin Scorsese, 100
Tosca. La (1972), de Luigi Magni, 428
Toscanini (1988), de Franco Zeffirelli, 441
Totó el héroe (Toto le héros, 1989), de Jaco van Dormael, 442
Touchez pas au grisbi (1954), de Jacques Becker, 143, 414
Tourbillon de Paris (1939), de Henri Diamant-Berger, 408
Tous les garçons et les filles de leur âge (1994), serie tv, 444
Tout ça ne vaut pas l'amour (1931), de Jacques Tourneur, 87
Tragédie de Carmen, La (1983), de Peter Brook, 436
Tranvía llamado Deseo, Un (A Streetcar named Desire, 1951), de Elia Kazan, 138, 413
Traviata, La (1948), de Carmine Gallone, 412
Traviata, La (La Traviata, 1983), de Franco Zeffirelli, 170, 436
Tren del infierno, El (Runaway Train, 1985), de Andrei Kontchalovski, 438
Tres amigos, sus mujeres y los otros (Vincent, François, Paul et les autres, 1974), de Claude Sautet, 133, 390-391, 429
Tres aventureros (Les aventuriers, 1966), de Robert Enrico, 423
Tres cantos sobre Lenin (Tre pesni o Lenine, 1934), de Lev Kulechov, 405
Tres días del cóndor, Los (Three Days of the Condor, 1975), de Sidney Pollack, 149, 430
Tricheurs, Les (1958), de Marcel Carné, 139
Trío de la bencina, El (Drei von der Tankstelle / Le chemin du Paradis, 1930), de Wilhelm Thiele, 402
Trois masques, Les (1929), de André Hugon, 70, 81
Trois places por le 26 (1988), de Jacques Demy, 325
Trois valses, Les (1938), de Ludwig Berger, 407
Twin Peaks (Twin Peaks, 1989-1990, tv), de David Lynch, 365
Twin Peaks Fire walk with me (1992), de David Lynch, 443

Última locura, La (Silent Movie, 1976), de Mel Brooks, 248, 431
Última película, La (The Last Picture Show, 1971), de Peter Bogdanovich, 155, 427
Última tentación de Cristo, La (The Last Temptation of Christ, 1987), de Martin Scorsese, 244, 440
Último emperador, El (The Last Emperor / L'ultimo imperatore, 1986), de Bernardo Bertolucci, 439
Último millonario, El (Le dernier milliardaire, 1934), de René Clair, 107
Último vals, El (The Last Waltz, 1978), de Martin Scorsese, 432
Último, El (Der Letzte Mann, 1926), de Murnau, 50, 56, 64
Unfaithfully Yours (1948), de Preston Sturges, 276, 412
Único testigo (Witness, 1985), de Peter Weir, 308-309, 438
Unos y los otros, Los (Les uns et les autres, 1981), de Claude Lelouch, 361 435
Urotsukidoji III (1993), 250

Vacaciones del señor Hulot, Las (Les vacances de monsieur Hulot, 1953), de Jacques Tati, 186-187, 395, 414
Vacaciones en Roma (Roman Holiday, 1953), de William Wyler, 414
Valle de Abraham, El (Vale Abraao, 1993), de Manoel de Oliveira, 444
Vampiresas 1935 (Gold diggers of 1935, 1935), de Busby Berkeley, 94-95
Vampiro de Dusseldorf, El (M Eine Stadt eine Morder, 1931), de Fritz Lang, 113, 389
Varmlännengarna (1905), de Charles Magnussen, 57
Vent de panique (1987), de Bernard Stora, 125
Ventana indiscreta, La (Rear Window, 1954), de Alfred Hitchcock, 87, 270, 237, 348
Venus rubia, La (Blonde Venus, 1932), de Joseph von Sternberg, 404

Verano del 42 (Summer of 42, 1971), de Robert Mulligan, 146, 426
Vergüenza, La (Skammen, 1968), de Ingmar Bergman, 278, 425
Vertiges (1985), de Christine Laurent, 438
Vestida para matar (Dressed to Kill, 1980), de Brian de Palma, 309, 434
Viaje alucinante al fondo de la mente (Altered States, 1981), de Ken Russell, 434
¿Víctor o Victoria? (Victor, Victoria, 1982), de Blake Edwards, 435
Vida de mujer, Una (Une histoire simple, 1978), de Claude Sautet, 255
Vida privada de Sherlock Holmes, La (The Private Life of Sherlock Holmes, 1970), de Billy Wilder, 426
Vida, pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo (La vie et Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ, 1902-1905), 44
Viejo fusil, El (Le vieux fusil, 1975), de Robert Enrico, 430
Viento, El (The Wind, 1928), de Victor Sjöström, 182, 402
Vientres helados (Kühle Wampe, 1931), de Slatan Dudow, 404
Viridiana (1961), de Luis Buñuel, 317, 420
Visiteurs du soir, Les (1942), de Marcel Carné, 409
Viuda alegre, La (The Merry Widow, 1934), de Ernst Lubitsch, 84, 405
¡Viva la libertad! (A nous la liberté, 1931), de René Clair, 81, 91, 107, 228, 403
Voces distantes (Distant Voices, Still Lives, 1988), de Terence Davies, 286, 379, 441
Vormittagspuk (1928), de Richter Hans, 60, 402
Voyage en douce, Le (1980), de Michel Deville, 327
Vuelan mis canciones (Leise flehen meine Lieder, 1933), de Willy Forst, 404
Vuelta al mundo en ochenta días, La (Around the World in 80 days, 1956), de Michael Anderson, 143, 416

Waterloo (Waterloo, 1970), de Serguei Bondartchuk, 305
Week-end (1967), de Jean-Luc Godard, 178
Werther (Le roman de Werther, 1938), de Max Ophuls, 254, 407
West Side Story (West Side Story, 1961), de Robert Wise y Jerome Robbins, 286, 420
Wochenende (1930), de Walter Ruttmann, 388-389, 403
Woodstock (Woodstock, 1970), de Michael Waldleigh, 146-147, 426

Y Dios creó la mujer (Et Dieu cré a la femme, 1956), de Roger Vadim, 416
Y el mundo marcha (The Crowd, 1928), de King Vidor, 48
Y la nave va (E la nave va, 1982), de Federico Fellini, 174-175, 435
Yo te saludo, María (Je vous salue, Marie, 1983), de Jean-Luc Godard, 342-344, 437
Yoru no ona tachi (1948), de Kenji Mizoguchi, 257
Young and innocent (1937), de Alfred Hitchcock, 348

Zapatillas rojas, Las (The Red Shoes, 1948), de Michael Powell y Emeric Pressburger, 375, 412
Zéro en conduite (1933), de Jean Vigo, 405
Zorba el griego (Zorba the Greek, 1964), de Michael Cacoyannis, 422